

SARA FRANCO RUIZ

EVOLUÇÃO DO REPERTÓRIO PARA VIOLA NA MÚSICA DE REBECCA CLARKE

EVOLUCIÓN DEL REPERTORIO PARA VIOLA EN LA MÚSICA DE REBECCA CLARKE

Dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para
cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau
de Mestre em Música realizada sob a orientação científica do
Professor Doutor David Wyn Lloyd, Professor Auxiliar
Convidado do Departamento de Comunicação e Arte da
Universidade de Aveiro.

I take this opportunity to emphasize that I do indeed exist ... and,
finally, that my Viola Sonata is my own unaided work!

Rebecca Clarke, 1977

Art...has nothing to do with the sex of the artist. I would sooner be
regarded as a sixteenth-rate composer than be judged as if there were
one kind of musical art for men and another for women.

Rebecca Clarke, 1922

Júri

Presidente: Professora Doutora Helena Maria da Silva Santana, Professora Auxiliar, Universidade de Aveiro

Vogal – Arguente Principal: Doutor Tiago José Garcia Vieira Neto, Professor Adjunto Convidado, Escola Superior de Música de Lisboa

Vogal – Orientador: Doutor David Wyn Lloyd, Professor Auxiliar Convidado, Universidade de Aveiro

Agradecimentos

Para a elaboração deste trabalho recebim suporte e colaboração de uma série de pessoas às que gostaria de agradecer a sua inestimável ajuda. Em primeiro lugar, Dra. Liane Curtis, presidenta e fundadora de *Rebecca Clarke Society* pela atenção e amabilidade com a que respondeu às minhas perguntas e pelo oferecimento altruista do livro “A Rebecca Clarke Reader”, da sua autoria, uma das maiores fontes existentes na actualidade sobre a compositora.

David Lloyd, o meu orientador, e Roberto Valdés, o meu professor, pelas suas achegas e motivação constante.

Gostaria também mencionar Paulo Gonçalves, María José Pámpano, Gonzalo Fernández, Carolina Hernández e demais amigos.

Aos músicos e companheiros participantes no recital que constitui a parte prática do estudo: Olalla Rodríguez, Ioana Pérez e Beatriz Betancourt.

Especialmente quero dedicar este trabalho aos meus pais, irmãos e sobrinhos.

Palavras-chave

Rebecca Clarke, viola, compositora, mulher, século XX, Neoclassicismo, análise.

Resumo

Procura-se neste trabalho uma aproximação à música para viola da compositora de começos de século XX Rebecca Clarke, por meio da análise, sob critérios e procedimentos tradicionais, de cinco das suas mais representativas obras para o instrumento. Através de duas vias de investigação, uma teórica e outra prática, realiza-se um estudo do estilo musical e compositivo da autora. Pretende-se, também, indagar na relação entre qualquer evolução estilística e as etapas vitais em que as obras foram concebidas. A investigação teórica recolhe-se neste texto. A prática materializa-se em um recital com a própria música, cuja gravação apresenta-se como anexo do presente estudo.

Keywords

Rebecca Clarke, viola, woman composer, woman, 20th Century, Neoclassicism, analysis.

Abstract

This project represents an approach to the music for viola by the English composer from the early 20th Century Rebecca Clarke, and also analyse from a traditional perspective five of her most representative pieces for this instrument. Through two parallel lines of research, one based on theory, the other one based on practice, I do a study on the author's musical and composition style. At the same time I try to examine if there is any kind of style evolution in regards to the main moments these pieces were composed. The theory research is reflected in this essay, and the practical research with a final concert about this music, which recording is attached with this work.

Palabras clave

Rebecca Clarke, viola, compositora, mujer, siglo XX, Neoclasicismo, análisis.

Resumen

Este trabajo supone una aproximación a la música para viola de la compositora inglesa de principios del siglo XX Rebecca Clarke, mediante la realización de un análisis desde una perspectiva tradicional de cinco de sus obras más representativas para el instrumento. A través de dos líneas de investigación paralelas, una teórica y una práctica, se realiza un estudio sobre el estilo musical y compositivo de la autora. Asimismo pretende examinar si existe algún tipo de evolución estilística con respecto a las etapas vitales en las que estas obras fueron compuestas. La investigación teórica se refleja en este trabajo, y la práctica con la realización de un recital final sobre esta música, cuya grabación se adjunta como anexo del presente estudio.



Rebecca Clarke, 1918. Denver, Colorado

ÍNDICE GENERAL

AGRADECIMIENTOS.....	4
ÍNDICE DE FIGURAS	10
INTRODUCCIÓN.....	12
1. JUSTIFICACIÓN	12
2. OBJETIVOS.....	13
3. ESTADO DE LA CUESTIÓN. REVISIÓN BIBLIOGRÁFICA	14
4. METODOLOGÍA	22
PARTE I. PARTIDA MUSICAL Y BIOGRAFÍA	25
1.1 INTRODUCCIÓN	25
1.2 MUJER Y MÚSICA EN LA INGLATERRA DE PRINCIPIOS DEL SIGLO XX	25
1.3 REBECCA CLARKE	29
1.3.1 Vida y obra	29
1.3.2 Mujer y compositora.....	39
1.3.3 Obra General.....	44
PARTE II. ANÁLISIS DE LA OBRA PARA VIOLA DE REBECCA CLARKE	64
2.1 ÍTEMS.....	64
2.2 OBRAS	66
<i>MORPHEUS</i>	66
CONTEXTO GENERAL	66
ANÁLISIS.....	68
<i>SONATA</i>	77
CONTEXTO GENERAL	77
ANÁLISIS.....	79
I. PRIMER MOVIMIENTO.....	82
II. SEGUNDO MOVIMIENTO	101
III. TERCER MOVIMIENTO	114
<i>PASSACAGLIA</i>	138
CONTEXTO GENERAL	138
ANÁLISIS.....	139
<i>DUMKA</i>	151
CONTEXTO GENERAL	151
ANÁLISIS.....	152
<i>PRELUDE, ALLEGRO Y PASTORALE</i>	165
CONTEXTO GENERAL	165
ANÁLISIS.....	166
I. PRELUDE	167
II. ALLEGRO	170
III. PASTORALE	178
2.3 LA VIOLA EN LA MÚSICA DE REBECCA CLARKE	185
CONCLUSIONES	189
BIBLIOGRAFÍA.....	196
ANEXO.....	199

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1. <i>Morpheus</i> , esquema formal	69
Figura 2. <i>Morpheus</i> , tema A, cc.1-4	69
Figura 3. <i>Morpheus</i> , célula X, cc.21-22	71
Figura 4. <i>Morpheus</i> , cc.28-31	73
Figura 5. <i>Morpheus</i> , cc.47-50	74
Figura 6. <i>Sonata</i> , primer movimiento, esquema formal	82
Figura 7. <i>Sonata</i> , primer movimiento, I ₁ , cc.1-4	84
Figura 8. <i>Sonata</i> , primer movimiento, tema A, A ₁ , cc.13-22	85
Figura 9. <i>Sonata</i> , primer movimiento, tema A, A ₂ , cc.23-30	87
Figura 10. <i>Sonata</i> , primer movimiento, tema B, B ₁ , cc.39-46	89
Figura 11. <i>Sonata</i> , primer movimiento, desarrollo, cc.75-81	92
Figura 12. <i>Sonata</i> , primer movimiento, desarrollo, cc.85-87	93
Figura 13. <i>Sonata</i> , primer movimiento, desarrollo, D ₂ , cc.90-97	94
Figura 14. <i>Sonata</i> , primer movimiento, transición, cc.106-109	96
Figura 15. <i>Sonata</i> , primer movimiento, reexposición, tema B, B ₁ , cc.136-141	98
Figura 16. <i>Sonata</i> , primer movimiento, coda, C ₁ , cc.150-154	100
Figura 17. <i>Sonata</i> , segundo movimiento, esquema formal	103
Figura 18. <i>Sonata</i> , segundo movimiento, motivo A, cc.1-4	104
Figura 19. <i>Sonata</i> , segundo movimiento, cc.5-12	105
Figura 20. <i>Sonata</i> , segundo movimiento, A ₂ , cc.27-34	106
Figura 21. <i>Sonata</i> , segundo movimiento, A ₃ , cc.43-50	107
Figura 22. <i>Sonata</i> , segundo movimiento, B ₁ , cc.59-62	108
Figura 23. <i>Sonata</i> , segundo movimiento, B ₂ , cc.79-82	109
Figura 24. <i>Sonata</i> , segundo movimiento, A' ₁ , cc.103-114	111
Figura 25. <i>Sonata</i> , segundo movimiento, A' ₂ , cc.131-138	112
Figura 26. <i>Sonata</i> , segundo movimiento, coda, C ₃ , cc.174-Fin	114
Figura 27. <i>Sonata</i> , tercer movimiento, esquema formal	116
Figura 28. <i>Sonata</i> , tercer movimiento, A ₁ , tema 1, cc.1-8	118
Figura 29. <i>Sonata</i> , tercer movimiento, A ₁ , tema 2, cc.9-12	118
Figura 30. <i>Sonata</i> , tercer movimiento, A ₁ , tema 3, cc.17-20	119
Figura 31. <i>Sonata</i> , tercer movimiento, A ₁ , tema 4, cc.24-31	120
Figura 32. <i>Sonata</i> , tercer movimiento, A ₂ , tema 5, cc.32-35	121
Figura 33. <i>Sonata</i> , tercer movimiento, A ₂ , tema 6, cc.45-47	122
Figura 34. <i>Sonata</i> , tercer movimiento, A ₂ , tema 7, cc.57-60	123
Figura 35. <i>Sonata</i> , tercer movimiento, A ₂ , tema 8, cc.64-67	123
Figura 36. <i>Sonata</i> , tercer movimiento, A ₂ , tema 9, cc.75-78	124
Figura 37. <i>Sonata</i> , tercer movimiento, A ₃ , cc.86-93	125
Figura 38. <i>Sonata</i> , tercer movimiento, A ₃ , tema 10, cc.94-99	125
Figura 39. <i>Sonata</i> , tercer movimiento, B ₁ , cc.102-107	127
Figura 40. <i>Sonata</i> , tercer movimiento, B _{2.1} , cc.120-127	128

Figura 41. <i>Sonata</i> , tercer movimiento, B _{2,2} , cc.141-145	129
Figura 42. <i>Sonata</i> , tercer movimiento, B _{2,3} , cc.154-160	130
Figura 43. <i>Sonata</i> , tercer movimiento, B ₃ , cc.167-172	131
Figura 44. <i>Sonata</i> , tercer movimiento, B ₄ , cc.181-187	133
Figura 45. <i>Sonata</i> , tercer movimiento, B ₅ , cc.199-202	134
Figura 46. <i>Sonata</i> , tercer movimiento, coda, cc.212-215	136
Figura 47. <i>Sonata</i> , tercer movimiento, coda, cc.228-Fin	137
Figura 48. <i>Passacaglia</i> , sección 1, melodía A, cc.1-6	142
Figura 49. <i>Passacaglia</i> , sección 1, cc.1-4.....	143
Figura 50. <i>Passacaglia</i> , sección 1, melodía B, cc. 6-10	143
Figura 51. <i>Passacaglia</i> , sección 2, cc.13-16.....	144
Figura 52. <i>Passacaglia</i> , sección 2, cc.13-20.....	144
Figura 53. <i>Passacaglia</i> , sección 3, melodía A, cc.21-26	146
Figura 54. <i>Passacaglia</i> , sección 5, cc.41-42.....	147
Figura 55. <i>Passacaglia</i> , sección 5, contratema, cc.41-52.....	148
Figura 56. <i>Passacaglia</i> , sección 6, melodía A, cc.51-56	149
Figura 57. <i>Passacaglia</i> , sección 7, melodía A, cc.61-66	149
Figura 58. <i>Dumka</i> , esquema formal.....	153
Figura 59. <i>Dumka</i> , A ₁ , motivo A, cc.1-2.....	154
Figura 60. <i>Dumka</i> , A ₂ , cc.44-55.....	155
Figura 61. <i>Dumka</i> , A ₂ , cc.56-67.....	156
Figura 62. <i>Dumka</i> , B ₁ , cc.76-86.....	158
Figura 63. <i>Dumka</i> , B ₃ , cc.124-130	160
Figura 64. <i>Dumka</i> , B ₅ , cc.177-183	162
Figura 65. <i>Prelude</i> , A, cc.1-8	168
Figura 66. <i>Prelude</i> , B, cc.10-16	169
Figura 67. <i>Prelude</i> , coda, cc.33-Fin	170
Figura 68. <i>Allegro</i> , A, cc.1-8.....	172
Figura 69. <i>Allegro</i> , B, cc.26-32	173
Figura 70. <i>Allegro</i> , B, cc.37-44	174
Figura 71. <i>Allegro</i> , B, cc.53-62	175
Figura 72. <i>Allegro</i> , A', cc.85-88	176
Figura 73. <i>Allegro</i> , A', cc.117-123	177
Figura 74. <i>Pastorale</i> , esquema formal	178
Figura 75. <i>Pastorale</i> , A, motivo A, cc.4-6	179
Figura 76. <i>Pastorale</i> , A, motivo B, cc.8-10.....	179
Figura 77. <i>Pastorale</i> , A ₃ , cc.26-32	180
Figura 78. <i>Pastorale</i> , B ₁ , cc.50-54	182
Figura 79. <i>Pastorale</i> , B ₂ , cc.64-70	183
Figura 80. <i>Pastorale</i> , A', cc.85-Fin.....	184
Figura 81. Manuscrito <i>Sonata</i> , motivo I, cc.1-2.....	186

INTRODUCCIÓN

1. JUSTIFICACIÓN

La fascinación que me produjo conocer la *Sonata* para viola y piano de Rebecca Clarke en mis años de estudios superiores previos a la realización de este *Mestrado em Música*, provocó en mí un anhelo de conocer en profundidad la obra compositiva de esta autora del siglo XX, por su calidad, belleza y carga emocional. Esta motivación de carácter personal es sin duda una de las razones que me llevaron a realizar este estudio.

Otra de las razones es la confluencia de varias singularidades en la figura de Rebecca Clarke como compositora, que la convierten en un interesante objeto de estudio. La primera de ellas es la temática del género. Pese a que este trabajo de investigación no se ha centrado en torno a esta cuestión, el hecho de que fuera mujer y compositora en un entorno predominantemente masculino y bastante discriminativo en aquel entonces para el género femenino, resulta un motivo de interés para la historia de la composición y el papel de las mujeres en el campo de la música. Otro hecho significativo a destacar es que Clarke fue una de las primeras mujeres y violistas que consiguió acceder al mercado laboral y poder ejercer profesionalmente como intérprete de orquesta y música de cámara, fuera del ámbito de enseñanza musical al que estaba reducido el género femenino.

De manera más específica, con este trabajo me gustaría resaltar la importancia que la música para viola de Rebecca Clarke ha supuesto para el repertorio de viola a nivel global, instrumento deseoso y hambriento de un repertorio original y específico para él, por la histórica consabida discriminación por parte de los compositores en la historia de la música occidental. Continuando con esta idea, y en su necesidad de enaltecer la viola como instrumento relevante, su labor no se ciñó exclusivamente a la composición, sino que escribió algunos artículos acerca de su importancia y labor en la música de cámara a lo largo de la historia de la música.

Una motivación de carácter aún más íntimo responde a una ligazón a nivel personal con esta compositora, con la que en muchos sentidos y salvando evidentes diferencias, me siento identificada, por compartir el hecho de ser mujer y violista.

2. OBJETIVOS

Objetivo general

El objetivo principal de este trabajo es estudiar en profundidad la música para viola de Rebecca Clarke y difundirla.

Objetivos específicos

- Investigar acerca de su vida, el contexto musical en el que vivió y su estilo compositivo.
- Estudiar su obra en general y realizar un análisis en concreto sobre su obra para viola.
- Determinar cuáles son los elementos compositivos particulares de su música.
- Interpretar las piezas escogidas con fidelidad al estilo y carácter de su obra teniendo en cuenta el estudio previo realizado de las mismas.
- Destacar la aportación que ha realizado al repertorio para viola, componiendo música original para la misma.
- Resaltar la exploración de la autora sobre las diferentes tímbricas para el instrumento y la utilización de diferentes recursos tales como armónicos, *pizzicati*, sordina, rango de notas completo y amplia tesitura, así como una variedad de golpes de arco.

3. ESTADO DE LA CUESTIÓN. REVISIÓN BIBLIOGRÁFICA

El estudio de la figura de la mujer como compositora es una cuestión que ha merecido la atención de algunos estudiosos a partir de la década de los años 70 del siglo XX. A pesar de la existencia de mujeres compositoras desde las épocas más tempranas en la historia de la música, una investigación en profundidad sobre sus trayectorias artísticas, periodos compositivos y relación de obras ha quedado relegada a un segundo plano durante siglos. Esto nada tiene que ver con la calidad y/o número de producción compositiva, sino con la consabida condición social de género a la que la mujer ha estado sometida durante siglos. Entre las mujeres compositoras objeto de estudio por parte del entorno académico encontramos el nombre de Rebecca Clarke, compositora inglesa de la primera mitad del siglo XX que ocupa en este trabajo un papel protagonista. Para adentrarnos y conocer la producción compositiva de esta autora, nos hemos basado en una revisión bibliográfica que abarca fuentes primarias y fuentes secundarias actuales.

A continuación son revisadas aquellas fuentes bibliográficas que nos han permitido conocer en profundidad algunos de los aspectos técnicos compositivos y biográficos de Rebecca Clarke. Por un lado encontramos en las fuentes primarias desde composiciones musicales hasta escritos, cartas y artículos de la propia Clarke. En las fuentes secundarias hemos recogido artículos, libros, tesis y publicaciones en revistas, que recogen las impresiones de otros estudiosos de su obra.

3.1. FUENTES PRIMARIAS

3.1.1. Composiciones musicales

Una de las fuentes principales de información de este trabajo de investigación reside en la parte compositiva de la autora, y más concretamente, en la obra para viola. Tal y como se ha señalado previamente, este es el objetivo del trabajo que aquí nos concierne, y por lo tanto estas obras serán las que ocupen un lugar central en la segunda parte.

Durante el proceso de documentación e investigación de las fuentes primarias, tuve el placer de contactar y recibir la ayuda de la doctora e investigadora Liane Curtis, fundadora de la *Rebecca Clarke Society*. Según los estudios de Curtis, la obra para viola de esta compositora se encuentra totalmente editada, a diferencia de otra gran parte del repertorio, compuesto en gran medida por obras vocales.

En los últimos tiempos, con el auge y la creciente aceptación en musicología de una teoría de perspectiva feminista como base para el análisis musical, ha provocado que algunas de estas obras hayan ganado gran atención analítica. Un ejemplo de ello son los estudios realizados por Carlynn Heather Savot sobre su *Sonata* para viola y piano, autora que se menciona en el apartado de tesis doctorales a continuación.

3.1.2. Otros tipos de fuentes primarias

Además de la información que nos ofrece el estudio de su obra musical, encontramos material documental interesante en otro tipo de fuentes, como artículos, cartas y diarios, que aparecen a continuación, escritos por la propia Rebecca Clarke.¹

Artículos

La autora publicó entre 1923 y 1931 una serie de artículos acerca de la importancia y el papel que desempeñó la viola en la música de cámara a lo largo de la historia, con la finalidad de enaltecer y otorgar a este instrumento el lugar que le corresponde:

- “The History of the Viola in Quartet Writing.” *Music and Letters* IV (1923). De gran interés para los intérpretes de cámara según el *Musical Times* (Heather Savot 2011).

¹ Para más información ver *Rebecca Clarke Society*. <http://www.rebeccaclarke.org>.

- “The Beethoven Quartets as a Player Sees Them.” *Music and Letters* VIII (1927). Publicado en una sección dedicada a Beethoven, y destacado por *Musical Times* como particularmente sutil (Heather Savot *op.cit*).
- “Bloch, Ernest” *Cobbett’s Cyclopedic Survey of Chamber Music* (1929).
- “Viola” *Cobbett’s Cyclopedic Survey of Chamber Music* (1929).
- “La Semaine Anglaise at the Paris Colonial Exhibition.” *The B.M.S. [British Music Society] Bulletin*, New Series 1 (Autumn, 1931).

Ensayos

- “The Woman Composer. Then and Now” ca.1948. Escrito incluido en la partitura *Morpheus* para viola y piano.
- “Haydn String Quartet in D minor, Op. 76, No. 2.” Sin publicar.²
- “Schubert and His Quartets.” Sin publicar.³
- “Mozart and His Quartets.” Sin publicar.⁴
- “Fiddling with the Stars.” Sin publicar, presentado en el Chautauqua Institute el 13 julio, 1956.⁵
- “RVW: A Remembrance.” 1958. Ensayo escrito para difusión en la radio sobre Ralph Vaughan Williams. Sin publicar (copia en la *British Library* y otra en manos de Christopher Johnson, heredero de los derechos de autor de Rebecca Clarke).
- *I had a Father Too* (o *The Mustard Spoon*). 1969-73. Recoge sus memorias de infancia y juventud de Clarke hasta 1910. Sin publicar.
- Nota de programa para la *Sonata* para viola, 1977. Reimpreso en *A Rebecca Clarke Reader*, 225-226.

Cartas

- Cartas entre Clarke y James Friskin (marido de la compositora) de 1944. Sin publicar, aparecen algunos extractos en el artículo “A case of identity: rescuing Rebecca Clarke” (Curtis 1996).

² Información aportada por Liane Curtis, comunicación personal, agosto 2, 2015.

³ *id.*

⁴ *id.*

⁵ *id.*

- Cartas a Elizabeth Sprague Coolidge (mecenas de la compositora). Se encuentran en la *Washington D.C. Library of Congress*, dentro de la *Elizabeth Sprague Coolidge Foundation Collection*.

Tras la lectura de la parte de este material que está publicado, comprobamos cómo Rebecca Clarke, además de componer, era una mujer de espíritu investigador y estudiosa del instrumento que hoy ocupa el presente trabajo. Fue una incansable defensora de la viola en sí, enalteciendo sus cualidades y posibilidades sonoras, tal y como queda reflejado en sus obras y escritos que aquí hemos recogido.

3.2 PROBLEMÁTICA DE LAS FUENTES PRIMARIAS

Gran parte del material documental anteriormente citado se encuentra sin publicar, y gracias en parte a la labor de la *Rebecca Clarke Society* y los estudios de Liane Curtis sabemos hoy de su existencia. Es preciso aclarar que, durante este proceso de documentación, nos hemos encontrado con la existencia de una cierta controversia generada alrededor de material inédito de la autora⁶ (Johnson y Curtis 2004). Este material se encuentra ahora en manos de su sobrino político, Christopher Johnson, propietario de los derechos de autor de toda la obra y patrimonio intelectual de Rebecca Clarke, y por este motivo será nombrado en varias ocasiones a lo largo de este estudio. Algunos de estos escritos no publicados recogen testimonios personales de la autora, como sus memorias “I had a Father Too” o “The Mustard Spoon”, donde habla acerca de su niñez y su relación paterna hasta 1910, los diarios entre 1919 y 1933, o la correspondencia entre Rebecca Clarke y James Friskin escrita en el año 1944 antes de contraer matrimonio.

⁶ En el artículo “Communications.” de 2004, Johnson y Curtis ponen de manifiesto sus diferentes opiniones con respecto a diversas informaciones sobre Clarke (Johnson y Curtis 2004).

3.3 FUENTES SECUNDARIAS

En la actualidad son muchas las fuentes que hablan sobre la compositora objeto de estudio. Sin embargo, a lo largo de su vida, ésta había sido limitada a una escueta línea de texto en la enciclopedia de música Grove (Heather Savot *op.cit*). Desde la década de 1940 hasta bien entrada la de 1970, Clarke permaneció en absoluto anonimato, dedicándose a dar conferencias sobre música en ocasiones puntuales. En 1976 se propició un nuevo interés por Rebecca Clarke y su música, cuando fue redescubierta de manera casual durante una entrevista que la compositora concedió a Robert Sherman en la radio WQXR de Nueva York. En esta entrevista, a la que había acudido para hablar sobre su amiga y colega de profesión Myra Hess, el periodista descubrió accidentalmente la faceta compositiva de Clarke. Sherman la citaría de nuevo para conocer más detalles acerca de su carrera musical, y en la celebración de su nonagésimo cumpleaños se retransmitieron actuaciones de difusión de radio WQXR varias de sus composiciones y algunos fragmentos de la entrevista pregrabada. En 1977, el violista Toby Appel interpretó su *Sonata* para viola y piano en el *Alice Tully Hall* (Tollefson Jacobson 2011).

Desde entonces se ha producido un *boom* en torno a ella y su obra, que permanecía hasta entonces prácticamente desconocida. El legado que nos ha dejado supuso la aparición de numerosos artículos de revistas en diferentes especialidades, tales como composición, interpretación de la viola, musicología o música coral.

Escritos de la Dra. Liane Curtis, investigadora de Rebecca Clarke

De las fuentes secundarias que me han aportado mayor información, accesibilidad y uso para este trabajo, querría destacar aquellas cedidas por la anteriormente mencionada Dra. Liane Curtis, profesora de doctorado en *Women's Studies Research Center* en la Universidad de Brandeis, que ha publicado numerosos artículos sobre la vida de Rebecca

Clarke desde la década de 1990.⁷ En 2001, Curtis también contribuyó con un artículo para la entrada de Rebecca Clarke en el *Grove Dictionary of Music and Musicians*, que incluyó una breve biografía, trabajos, y un listado de obras. En 2004, Indiana University Press publicó su libro *A Rebecca Clarke Reader*, compendio tanto de fuentes primarias como de secundarias. Éste contenía ensayos, escritos de la propia Clarke y transcripciones de entrevistas, pero debido a cuestiones sobre derechos de autor, el volumen fue posteriormente retirado del mercado, aunque relanzado en 2005 por la *Rebecca Clarke Society* (Tollefson Jacobson *op.cit*).

Diccionarios

- *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, de Stanley Sadie, reeditado varias veces por su importantísima contribución a la historia de la música.
- *The New Grove Dictionary of Women Composers*, de Julie Anne Sadie y Rhian Samuel, publicado por Macmillan en 1994, que ofrece una biografía y lista completa de sus trabajos.

Tesis doctorales

- “The Music of Rebecca Clarke” (1886-1979) de Bryony Jones del año 2004, que proporciona un estudio exhaustivo de sus composiciones, realiza un análisis de todos los géneros en especial de su música coral, y ofrece un panorama general de las obras corales iniciales.
- “Stylistic development in the choral music of Rebecca Clarke”, de Marin Ruth Tollefson Jacobson, 2011. Esta tesis traza el desarrollo del estilo compositivo de Clarke a través del análisis de doce composiciones corales y un fragmento de una obra coral que abarcan el período de 1906 a 1944.

⁷ Algunos artículos de interés de esta autora son: “El estilo de composición”, *The Musical Quarterly*, 1997; “Prelude, Allegro, y Pastorale”, *The Strad*, 1999; *The Clarinet*, 2002.

- “Connecting Histories: Identity and Exoticism in Ernest Bloch, Rebecca Clarke, and Paul Hindemith's Viola Works of 1919” de Daphne Cristina Capparelli Gerling, 2007, que explora el exotismo en las composiciones de Rebecca Clarke. Además contiene información de referencia útil del verano de Rebecca Clarke de 1939 y examina los cambios en el estilo de su composición a lo largo de su vida.
- En “Rebecca Clarke's Sonata for Viola and Piano: Analytical Perspectives from Feminist Theory”, disertación realizada en 2011, Carlynn Heather Savot analiza la *Sonata* para viola y piano desde una perspectiva feminista.
- Por último, en la disertación de Daniel Brent Stevens, “Rebecca Clarke: A viola duo transcription of the Prelude, Allegro, and Pastorale”, el autor detalla los pasos realizados para transcribir el *Prelude, Allegro y Pastorale*, original para clarinete y viola, a un dúo para dos violas.

Otras fuentes aparecidas desde que se produjo el redescubrimiento de Clarke en 1976 en donde podemos encontrar información sobre la compositora son:

- De 1981, *The Glorious Rebecca Clarke* (3-6), de Christopher Johnson, que escribe un breve artículo biográfico donde incluye una primera lista de trabajos de la compositora.
- De 1983, una bibliografía exhaustiva de composiciones de Rebecca Clarke para el *Journal of the British Music Society* (5:82), de Michael Ponder, que revela la amplitud compositiva de Clarke.
- En 1987, Calum MacDonald en su artículo “Rebecca Clarke’s Chamber Music,” explora el estilo de composición de su música de cámara y proporciona una

introducción de las obras en este género que se conocían hasta entonces, observando características significativas de cada composición.

- Durante la década de 1990, Daniela Kohnen estudió la vida de Clarke y publicó *Rebecca Clarke: Komponistin und Bratschistin: Biographie*.
- En el año 2002, Thomas Heimberg en su artículo “Rebecca Clarke’s Duo for Bb Clarinet and Viola: Some Notes and Comments.”, hace una revisión crítica de la primera edición del año 2000 del *Prelude, Allegro y Pastorale* para clarinete y viola publicada por la Oxford University Press.

Otras disertaciones, desde aproximadamente el año 2000, que nos ayudan a comprender de manera más profunda la dimensión de su composición son:

- Julia Katherine Bullard presentó en el año 2000 su tesis titulada “The Viola and Piano Music of Rebecca Clarke”, que ofrece un enfoque analítico de una serie de obras de Rebecca Clarke para viola y piano, y hace hincapié en las influencias de su enfoque compositivo.
- En el año 2004, Julianto Pranata ofrece una tesis de investigación que incluye una transcripción original del *Epilogue* para violoncelo y piano de Rebecca Clarke para viola y piano.

El creciente interés por la obra de Rebecca Clarke se puede observar desde varios puntos de vista. El primero de ellos, es la existencia y publicación de la cantidad más que constatable de fuentes secundarias expuestas anteriormente en este apartado. El siguiente es el gran crecimiento de discografía de su música, que abarca desde una primera grabación de 1992 que ofrecía por primera vez muchas de sus canciones, hasta las diversas grabaciones de su *Sonata* para viola y *Trío* con piano, que como veremos en el cuerpo del trabajo, forman parte de su repertorio más destacado, así como de su música coral e instrumental. Por último, la creciente oleada de conciertos que se interpretan con

su música revela que Rebecca Clarke ha sido una compositora importante durante la primera mitad del siglo XX, gracias a lo que prospera su legado hasta el día de hoy.

En contrapartida, sólo una parte de su música y escritos personales ha sido publicada y permitida desde 1998 por el heredero de sus derechos, Christopher Johnson, lo que conduce a ciertas lagunas acerca de su vida y además no permite disfrutar de la totalidad de su obra. Esto, a menudo puede conllevar a la publicación de datos imprecisos o erróneos, ya que la información disponible sobre su vida y obra es diversa (Curtis 2005).

4. METODOLOGÍA

Delimitación del universo de la búsqueda

El universo de esta investigación ha sido el estudio en torno a la figura de Rebecca Clarke en todos sus aspectos: vida, obra, estilo compositivo, influencias, publicaciones propias y publicaciones de terceros sobre ella, originalidad y elementos característicos de su música.

Métodos

Al igual que el trabajo aquí presentado, que incluye una parte teórica y otra práctica, el método de investigación empleado contempla dos tipos de estudio, uno teórico, que abarca revisión bibliográfica y análisis musical de las obras para viola más representativas de la autora, y uno práctico, a través del estudio e interpretación final en un concierto de estas mismas obras.

La primera fase del trabajo fue de indagación e inmersión completa en la figura de Rebecca Clarke, utilizando la técnica de búsqueda bibliográfica y a través de una revisión de la literatura. Esta revisión abarca diversas fuentes, por un lado, fuentes primarias que contemplan obras de la autora, escritos propios y entrevistas; y por otro, fuentes secundarias como son libros, textos documentados, publicaciones en revistas y otras tesis

actuales. La utilización de este método de investigación, definido como tal por Silveira (Silveira 2004 *apud* Dalfovo, Lana, Silveira 2008), y Marconi y Lakatos (Marconi; Lakatos, 2002 *op.cit*), nos ha permitido conocer el contexto social en el que vivió la autora, su obra y estilo compositivo. Teniendo en cuenta la naturaleza de algunas de las fuentes utilizadas, y que todo mi estudio se basa en algo ocurrido en el pasado, según Best (Best 1977 *op.cit*), este tipo de búsqueda podemos definirla a su vez como histórica.

Así mismo, según las fuentes de información y de acuerdo a Boente; Braga (Boente; Braga 2004 *op.cit*), podemos señalar que este estudio también alberga una importancia a nivel social, si enfatizamos el hecho de que Rebecca Clarke era una excepción, como pocas otras, dentro del mundo de la composición, atendiendo a su condición de género en un mundo reservado prácticamente en su totalidad a los hombres.

Un estudio pormenorizado de las obras más representativas para viola de esta autora fue realizado mediante el análisis musical de las mismas, observando las características compositivas de Clarke y su evolución en este repertorio, protagonista de este trabajo de investigación. En cuanto a la manera de abordar el problema, el método empleado en este trabajo, según Ramos; Ramos; Busnello (Ramos; Ramos; Busnello 2005 *op.cit*), se califica como cualitativo, del que se extraen varias interpretaciones de un análisis inductivo por el investigador.

Según las fuentes de información, podemos a su vez definirlo como un trabajo de laboratorio, siguiendo a Boente; Braga (Boente; Braga *op.cit*). Esto se justifica si determinamos que la parte central del mismo, el análisis del repertorio para viola de Rebecca Clarke, se realiza en condiciones artificiales sobre la partitura, siendo un trabajo de escritorio en un contexto artificial, ya que el entorno para el que fue creada la obra forma parte del pasado y es imposible de recrear. Por ello, se analiza e interpreta en un concepto abstracto, donde se intenta rehacer de manera artificial algunos elementos del contexto original. Un ejemplo podría ser, en armonía, cuando se intenta producir un

resultado efectista de ciertos acordes considerados disonantes en aquel momento, pero que a día de hoy no lo son, debido a que ya no existe el concepto de disonancia.

Paralelamente a esta fase de investigación teórica, realicé un estudio práctico de las obras para viola anteriormente mencionadas, abarcando diferentes aspectos técnicos, musicales y camerísticos. Este tipo de estudio tuvo el objetivo de interpretar y exponer estas obras en el recital final, además de explorar de manera práctica los diferentes conocimientos adquiridos sobre el estilo compositivo de la autora en la fase teórica.

PARTE I. PARTIDA MUSICAL Y BIOGRAFÍA

1.1 INTRODUCCIÓN

En esta parte se relatan algunos aspectos sobre el contexto histórico y social en el que las mujeres relacionadas con el ámbito de la música y la composición vivieron en la Inglaterra de principios del siglo XX. Así como un acercamiento más profundo a la vida y obra de una de las principales compositoras y violistas de aquella época y país, Rebecca Clarke, a través de un recorrido cronológico que recoge los acontecimientos más importantes de su vida y una enumeración de sus obras. Sin tratarse de una figura especialmente reivindicativa desde el punto de vista feminista, Rebecca Clarke trató siempre de sobreponerse a los condicionamientos a los que toda mujer estaba expuesta en un mundo reservado al género masculino como era el de la composición. Se recogen también algunos acontecimientos particulares que la autora experimentó en vida y que ejemplifican el mundo de la mujer compositora durante la primera mitad del siglo XX.

1.2 MUJER Y MÚSICA EN LA INGLATERRA DE PRINCIPIOS DEL SIGLO XX

Desde el punto de vista legal se permitía acceder a los estudios a las mujeres desde el siglo XIX, pero en la Inglaterra de principios del siglo XX la sociedad seguía, en términos reales, discriminando fuertemente a las mujeres por su condición de género. Era bastante frecuente que jóvenes solteras accediesen a estudios en el conservatorio en busca de una educación musical a finales del siglo XIX, aunque la composición era por aquel entonces una elección poco habitual, mientras que la enseñanza e interpretación estaban mejor consideradas. El estatus social de la mujer venía de su lugar en la familia, primero de su padre, y más tarde de su marido (Heather Savot *op.cit*).

En la época que vivió Rebecca Clarke los logros musicales de las mujeres eran juzgados dentro del mismo entorno donde también eran debatidos sus capacidades y los círculos donde debían realizar sus actividades. Tanto pública como privadamente se trataban temas sobre observaciones extra musicales acerca de la clase social del músico, o si era

adecuado que las mujeres diesen conciertos. El hecho de que los instrumentos podrían restar belleza a la mujer preocupaba a los descendientes de la época victoriana, que idolatraban a las mujeres físicamente atractivas. De la misma manera, el exceso de expresividad durante una interpretación pública podría violar el comportamiento recatado que se esperaba de las mismas (Gillett 2000).

En el contexto específico de la música, el compositor y crítico Stephen S. Stratton salió en defensa de las habilidades compositivas de las mujeres, y se enfrentó a las ideas estereotipadas sobre la feminidad y los tipos de trabajo apropiados para ellas. De la misma manera, pensaba que con la mejora en las oportunidades educativas del género femenino, éste podría alcanzar mayores éxitos y surgir figuras de grandes compositoras a la misma altura que sus análogos de primer nivel de género masculino. Abogó desde el principio por una visión objetiva del arte que trasciende el género, o dicho de otra manera, que no se debía relacionar la idea de sexo y arte (Tollefson Jacobson *op.cit.*).

Otro punto importante a colación del debate acerca de las capacidades de las mujeres en aquel momento fueron los defensores del cambio, que trabajaron para ganar los derechos legales de las mujeres, un mejor acceso a la educación y el empleo en profesiones exclusivamente masculinas. Después de una ardua lucha, las mujeres consiguieron sus derechos en el año 1882 y la patria potestad en 1886. La educación musical para todos los niños fue establecida en la Ley de Educación de 1870 (Stradling y Hughes 1993).

A finales del siglo XIX, un mayor número de estudiantes femeninas fueron admitidas en las recién abiertas escuelas de música de carácter público y privado. A la cabeza estaba el *Royal College of Music* (RCM) liderada por Sir Charles Hubert Hastings Parry (1848-1918), profesor de composición e historia de la música y Sir Charles Stanford (1852-1924), profesor de composición y orquesta. Fundado en 1883, fue considerada la escuela de música de mayor referencia en Inglaterra de aquel momento y formó a varias

generaciones de compositores de renombre tales como Vaughan Williams, Frank Bridge o Benjamin Britten (Stradling y Hughes *op.cit*).

La educación musical era vista como una actividad interesante con la que obsequiar a las mujeres antes de casarse o una fuente de recursos para las mujeres solteras. Saber tocar el piano era considerado un logro femenino que hacía más atractivas a las jóvenes casaderas a lo largo del siglo XIX, y a partir de las décadas de 1880-1890 también el violín. La *Royal Academy of Music* (RAM) era una institución mixta desde su fundación en 1822, pero no fue hasta 1872, cuando admitió su primera estudiante femenina en la especialidad de violín.⁸ Mientras que el piano era considerado un instrumento en el que se podía mantener una posición apropiada, el violín fue inicialmente considerado vulgar, por la semejanza entre el cuerpo de la mujer y la forma del violín, aunque finalmente este prejuicio fue eliminado (Gillett *op.cit*), y desde la década de 1880 un número grande de mujeres se matricularon en esta especialidad (Fuller 1998).

El problema surgía cuando acababan sus estudios, ya que las opciones profesionales eran restringidas. La gran parte de las que pretendían una plaza en una orquesta, encontraron ocasión de tocar en orquestas de mujeres o amateurs. Otras se dedicaron a la docencia o a tocar música de cámara en casa (Gillett *op.cit*). A excepción de algunas arpistas, las orquestas londinenses excluyeron a las mujeres. Esto cambió cuando Sir Henry Wood, director de la *Queen's Hall Orchestra*, contrató en 1913 a seis mujeres instrumentistas de cuerda, entre las que se encontraba Clarke (Fuller *op.cit*).

Durante el siglo XIX la clase alta inglesa había tenido una consideración en parte negativa de los músicos, pero hacia la última década del siglo, la interpretación pública empezó a ser aceptada en las mujeres de alta cuna. Éstas, además de tener que lidiar con esta cuestión, se enfrentaban a otro obstáculo adicional, cuando en el seno familiar algunos padres desaprobaban la interpretación en público de sus hijas (Gillett *op.cit*). Otro inconveniente que impedía el reconocimiento del trabajo musical era la creencia de que

⁸ Hasta 1872 a las mujeres solamente les era permitido estudiar voz, piano y arpa (Gillett *op.cit*).

las mujeres de clase alta eran amateurs en vez de profesionales (Fuller *op.cit*). De la misma manera, a muchas de estas mujeres se les impedía trabajar de manera profesional por la consecuente suposición en sociedad de que el padre o marido no podían mantener a la familia. Solamente en algunos casos puntuales la parte masculina de la familia apoyaba a la mujer (Fuller *op.cit*). Además, era una práctica habitual que las mujeres, consideradas menos competentes, cobrasen menos. Esto no sucedió cuando Clarke entró en la *Queen's Hall Orchestra*, para que los hombres no se viesan amenazados de que las mujeres fuesen más fácilmente contratadas (Jacobs 1994).

Mujeres compositoras en la Inglaterra del siglo XX

En este periodo la composición es considerada una tarea masculina, y es posible que desalentase a muchas la convicción general de que las mujeres no poseían capacidad creativa. Publicaciones de la época⁹ manifiestan que las obras compuestas por mujeres eran criticadas de poco profundas si tenían características femeninas, y por el contrario, si componían con elementos entendidos como masculinos, entonces su falta de feminidad era puesta en duda.¹⁰

Los mismos que respaldaban categorías masculinas y femeninas en la música, también relacionaban determinados géneros musicales al sexo femenino, como algunas piezas para piano, canciones y música de cámara, obras consideradas apropiadas para las mujeres compositoras y reservadas normalmente a ser interpretadas en la intimidad del hogar o en pequeñas reuniones. En oposición, las obras orquestales y de cámara de varios movimientos eran atribuidas a los hombres. No obstante, la investigación de Sophie Fuller muestra que una cantidad importante de música de todos los géneros estaba siendo compuesta por mujeres. La realidad es que las fuentes documentales publicadas sobre

⁹ Un ejemplo de estas publicaciones es el libro de 1902 *English Music in the XIXth Century* del escritor Fuller Maitland.

¹⁰ Durante este período los términos masculino y femenino se asocian a menudo con atributos musicales específicos. Gestos agresivos caracterizan la música masculina mientras que la música femenina era descrita como suave y lírica.

este periodo no aportan detalles precisos de esta música (Fuller *op.cit.*). Asimismo, y a pesar de la importante aportación por parte de las mujeres a la canción inglesa durante los siglos XIX y XX, estudios en esta materia no reconocen este hecho (Fuller *op.cit.*).

Era muy complicado para las mujeres encontrar editores que publicasen obras propias de grandes dimensiones. Es cierto que estas obras de mayor envergadura tenían menos posibilidades de salir al mercado porque el potencial de venta era menor, pero las compositoras no sólo tenían que hacer frente a los desafíos comunes a ambos sexos, sino también a la idea asociada de que sus obras eran de menor calidad (Fuller *op.cit.*). Por ejemplo, la *Fantasy en Sol menor* (1892) de Dora Bright para piano y orquesta fue el primer trabajo de una compositora en ser interpretado por la *Philharmonic Society*. De hecho, compuso muchos trabajos orquestales pero ninguno de ellos fue publicado.

1.3 REBECCA CLARKE

1.3.1. Vida y obra

Nacida en una familia de clase media alta en Harrow (Londres) el 27 de agosto de 1886, Rebecca Clarke era hija de Joseph Clarke (1856-1920), arquitecto estadounidense y Agnes Helferich Clarke (1861-1935), alemana hija de un profesor de economía política en la Universidad de Munich llamado Hans von Helferich (Sadie y Rhian 1994). Sus padres, amantes de la música, alentaron a Clarke en sus estudios musicales desde una edad temprana. Joseph era un violonchelista aficionado que escogió instrumentos para la familia y crear un cuarteto de cuerda. Agnes era una cantante amateur y pianista competente, que aprendió a tocar la viola para poder formar parte en el ambiente musical familiar¹¹ (Capparelli Gerling 2007). En la familia eran cuatro niños: Rebecca

¹¹ Clarke le contó a Ellen Lerner el 14 de septiembre de 1978: “My father was an *awful* cellist. When we were brought up, we were *made* to play string quartets when we were children, my brothers and I. And my mother was quite a good pianist; she'd studied in Munich, not professional, but quite a good pianist. But my father prevailed on her to take up the viola so she could play all the string quartets. It must have been *too*

(nacida en 1886), Hans (n.1887), Eric (n.1890) y Dora (n.1895). De acuerdo a Tollefson Jacobson, la infancia de Clarke y sus hermanos estuvo marcada por abusos físicos y psicológicos por parte de su padre. Por el contrario, describe a su madre como una persona muy importante en sus vidas, que siempre veía el lado divertido de las cosas. Al parecer ésta estimuló a sus hijos con experiencias literarias y artísticas, de ahí el profundo amor que sentía Clarke por la literatura (Tollefson Jacobson *op.cit*, 21). La infancia de la compositora durante la era victoriana tardía dentro de un entorno familiar desagradable por la dureza de su padre, es descrita autobiográficamente en el ya mencionado libro de memorias *I had a Father Too* o *The Mustard Spoon* escrito entre 1969 y 1973, libro que permanece en manos del heredero de sus derechos, Christopher Johnson.

Clarke realizó una audición de violín a los 16 años para la *Royal Academy of Music* (RAM) en Londres y comenzó sus estudios en enero de 1903. Allí estudió violín con Hans Wessely y armonía y contrapunto con Percy Miles. Según Capparelli Gerling, su padre la retiró de sus estudios en el verano de 1905, cuando Percy Miles le hizo una propuesta de matrimonio.¹² Por aquel entonces ella todavía era menor, y él era amigo de su padre, por lo que a pesar de haber obtenido buenos resultados durante los dos primeros años de estudios, no pudo completar el tercer año y no obtuvo el certificado de mérito de la *Royal Academy* (Capparelli Gerling *op.cit*).

Durante el periodo de 1905 a 1907, comenzó a escribir sus primeras canciones, incluso sin la ventaja de unos estudios formales que estaban influenciadas por la poesía alemana. En realidad ya había comenzado a componer en 1903, realizando ese año la canción “Wanderers Nachtlied” de un texto de Goethe y continuando con los poemas de Dehmel entre 1904 y 1907, componiendo de este autor las canciones para voz y piano “Aufblick”, “Klage” y “Stimme im Dunkeln”. El interés de Clarke en la poesía alemana venía de su madre, que conocía bien el repertorio y compartía con sus hijos. Otras canciones de este periodo muestran que sus intereses poéticos eran variados, y que era consciente de los

ghastly, the sound. He was very domineering. But, all the same, it did get me interested in music.” (Curtis *op.cit*).

¹² De acuerdo a Capparelli Gerling, cuando Miles murió, le dejó en herencia un violín Stradivarius a Clarke, que ella tocó en varias ocasiones pero que finalmente vendió. Con el dinero de la venta estableció un premio anual en la RAM en honor a su amiga la chelista May Mukle.

autores más importantes de la época. En 1904 compuso “Chanson”, una canción de un texto de Maeterlinck, y “Shiv, Who Poured the Harvest” de un texto de Kipling. La canción de “The Moving Finger Writes” de Ornar Khayyám es de 1905. En estas canciones se aprecia un primer interés en lo francés y lo exótico, a pesar de que su primera canción realizada con un texto chino no apareció hasta 1910. Esta influencia pudo haber sido a consecuencia de su viaje a la feria mundial de París en 1900, a la que fue con su padre y que probablemente la expuso a nuevas influencias culturales y musicales (Capparelli Gerling *op.cit*).

Un número de estas canciones tempranas fueron cogidas por su padre, que buscando una opinión crítica decidió mandarlas a Charles Villiers Stanford, un conocido suyo y el profesor de composición más importante de Inglaterra en aquel momento. Como la opinión fue bastante positiva, su padre le permitió matricularse en el *Royal College of Music* (RCM) como alumna de Stanford,¹³ comenzando sus estudios en enero de 1908 (estuvo matriculada hasta julio 1910). La autora tiene recuerdos positivos sobre sus lecciones de composición, a diferencia de otros estudiantes como el famoso compositor inglés Ralph Vaughan Williams. Los estudios de Clarke en el RCM fueron muy importantes y estimulantes. La influencia que este profesor le produjo no se puede infravalorar, ya que además de conducirla en sus estudios compositivos, él fue una influencia masculina positiva en su vida en el momento en que las relaciones con su padre comenzaban a deteriorarse.¹⁴ Más importante todavía, fue Stanford quien la persuadió para que estudiase la viola como primer instrumento,¹⁵ ya que pensaba que podría aprender más sobre armonía y orquestación estando en el medio del sonido. Stanford dirigía la orquesta del conservatorio y durante su primer semestre en el RCM él le sugirió:

¹³ Existe una cierta controversia acerca de si Clarke fue la primera estudiante femenina de Stanford. Las investigaciones de Rodmell y Jones hacen mucho para disipar estas dudas de una vez por todas: Stanford enseñó a otras estudiantes femeninas en Cambridge, mucho antes de que aceptase a Clarke en el RCM. Éstas fueron Katherine Ramsay (estudió durante el periodo 1892-1895) y Marion Scott (estudió durante el periodo 1896-1904). Clarke sí fue la única mujer estudiante en su clase en el RCM entre 1908-1910. A las mujeres se les permitía estudiar composición en esta escuela desde el inicio de la escuela en 1823. Era, sin embargo, decisión de cada profesor decidir qué alumnos aceptaban y de qué género (Rodmell *op.cit*).

¹⁴ Se cree que Clarke debe haber tenido una alta consideración por él. Como recuerdo, mantuvo una postal de Stanford en su escritorio hasta el final de su vida (Capparelli Gerling *op.cit*).

¹⁵ Era habitual en el sistema musical de la universidad británica estudiar dos instrumentos, uno principal y otro secundario. Hasta ese momento el violín era su instrumento principal, que, a partir de entonces pasó a ser la viola.

You must come into the orchestra...Change over to the viola... because then you are right in the middle of the sound, and can tell how it's all done. (Rodmell 2002).

A partir de entonces la viola pasó a ser su instrumento principal, y estudió clases privadas con Lionel Tertis, el solista inglés más importante de viola en aquel tiempo. Su pasión por este instrumento lo deja de manifiesto en sus memorias:

And from that moment the viola became my instrument. I had felt an affinity for it ever since I was a child and first heard the two Brahms songs with viola obbligato; so the switch from violin felt very natural. I have always been glad I made it. (Tollefson Jacobson *op.cit*, 26).

La carrera de Clarke en el RCM fue bastante exitosa. Stanford profesó que le gustaba su obra temprana y el consejo de la universidad premió dos de sus piezas: la *Danse Bizarre* para dos violines (1909), y *Theme and Variations* para piano solo.¹⁶ Según el estudio de Calum MacDonald sobre su obra, en esta altura ella también había escrito un primer *Lullaby* para viola, y de 1907 a 1909 compuso una sonata completa para violín, como pieza de graduación para el RCM. Esta obra es la *Sonata* para violín en *Re* mayor que permanece sin publicar, aunque una fotocopia del manuscrito está disponible para estudio en la BBC Library de Londres.¹⁷ Clarke nos deja algunos comentarios en su diario acerca de las lecciones recibidas sobre esta sonata:

My second year at the Royal College was even more rewarding than my first. Stanford told me to try my hand at a violin sonata, and my mind was full of it. One day when I took him the beginning of the slow movement a surprising thing happened. He suddenly disappeared without a word, leaving me sitting alone and rather puzzled in the classroom. Later I heard this was a habit of his: when a student brought a piece of work that interested him he would go off and show it to one of the other professors; in this case it was to Fernandez Arbos, the chief violin teacher. I

¹⁶ La *Danse Bizarre* y *Theme and Variations* para piano son dos obras que fueron consideradas perdidas durante muchos años. Calum MacDonald las sitúa en su artículo "Rebecca Clarke's Chamber Music" de 1987 (MacDonald *op.cit*). Liane Curtis afirma en *A Rebecca Clarke Reader* que ella redescubrió estos trabajos, los cuales estaban en el año 2000 en manos de Christopher Johnson, propietario de los derechos intelectuales de Clarke. Fueron estrenadas en Londres en 2003 (Curtis *op.cit*, 161). A la afirmación de Curtis, Johnson escribe en notas a Duttoraden (CDLX 7132) que estos trabajos fueron encontrados por el sobrino nieto de Clarke, Daniel Braden, en una caja de cartas, papeles y archivos médicos en su antiguo apartamento de Nueva York (Capparelli Gerling *op.cit*).

¹⁷ Una descripción más detallada sobre este trabajo es ofrecida por Calum MacDonald en "Rebecca Clarke's Chamber Music" (MacDonald *op.cit*, 16). También la investigadora Bryony Jones realiza un análisis de esta sonata en "The Music of Rebecca Clarke" (Jones *op.cit*, 27-35)

was told to be very flattered; and I was. It was the only time it ever happened to me. (Jones 2004, 32).

Durante su época en el RCM Clarke era considerada una buena intérprete liderando ensembles de cámara, y las relaciones que estableció con otros estudiantes más tarde se convertirían en su red de trabajo profesional, con los que mantuvo contacto en muchas épocas posteriores de su vida (Capparelli Gerling *op.cit*). Desarrolló nuevas habilidades y su confianza creció. Como el siguiente extracto de sus memorias demuestra, el trabajo compositivo le trajo un profundo sentido de la realización:

It was a happy time, an ecstatic time. My work was improving, slowly, but improving. Getting ideas down on paper was not always easy, and often I had no ideas at all; but every now and then, in the middle of struggling with some problem, everything would fall into place with suddenness almost like switching on an electric light. It may sound pretentious (Am I again talking like Papa?), but at those moments, though I had no illusions whatever about the value of my work – I was flooded with a wonderful feeling of potential power – a mirage that made anything seem possible. Every composer, or writer, or painter too for that matter, however obscure, is surely familiar with this sensation. It is a glorious one. I know of almost nothing to equal it. (Tollefson Jacobson *op.cit*, 27).

La agria discusión que mantuvo con su padre y que provocó que la compositora abandonase el hogar familiar en 1909, fue debida a que, durante un viaje de éste en el extranjero, llegaron varias cartas de una supuesta amante. El día que volvió, Clarke hizo una torre de ceniceros, vasos, pisapapeles y encima colocó las cartas, para hacerle saber que condenaba su aventura. Su padre explotó y la echó de casa para siempre (Tollefson Jacobson *op.cit*, 28). En un solo día el curso de su vida cambió totalmente. No tenía ni casa, ni trabajo ni dinero. Con la ayuda de amigos pronto encontró un lugar donde vivir y un trabajo en la orquesta del conservatorio. La consecuencia más desafortunada fue que no pudo continuar sus estudios compositivos un tercer año en el *Royal College*. Clarke y su padre nunca se reconciliaron y él murió el 23 de septiembre de 1920 (Jones *op.cit*).

Vida profesional

A partir de 1910 Clarke comenzó su carrera profesional como compositora y violista en Londres, y las conexiones que había desarrollado durante sus años de estudios en el *Royal College* le proporcionaron sus primeros trabajos, documentados en los diarios de Clarke

durante el periodo 1919-1933, donde describía una serie de ensayos, conciertos y post-conciertos que normalmente incluían más música de cámara. Éstos fueron su primera fuente de inspiración y su prioridad.

Uno de los eventos más importantes al inicio de la carrera profesional de Clarke se produjo en 1913. La *Queen's Hall Orchestra* había convocado pruebas de orquesta, a las cuales se habían presentado ciento treinta y siete mujeres. Por primera vez en una orquesta profesional londinense, el director Sir Henry Wood admitió a seis mujeres, cuatro violinistas y dos violistas, entre las que se encontraba Clarke. El estreno con la orquesta se produjo el 18 octubre de 1913 (Curtis 1997, 427).

A pesar de haberse establecido una buena reputación como instrumentista de cámara y orquesta en Londres antes de la primera Guerra Mundial, Clarke prefirió vivir en los Estados Unidos durante la guerra, puede que motivada por la posibilidad de encontrar mejores oportunidades allí. En cualquier caso, como la memoria de Clarke se enfoca en sus años formativos hasta el inicio de su carrera profesional en 1910, y sus diarios de antes de enero de 1918 no se conservan, no hay documentación entre 1910 y 1918 que explique el motivo de esta decisión. Allí pasó gran parte del tiempo realizando viajes, dando conciertos y visitando a sus dos hermanos. Fue en esta época cuando Clarke conoció a la estadounidense Elizabeth Sprague Coolidge, mecenas y amante de la música, y desarrolló una de las relaciones musicales más importantes de su vida. Coolidge fundó el *Berkshire Chamber Music Festival* en South Mountain cerca de Pittsfield, Massachusetts en 1918. Clarke asistió al primer festival en septiembre de ese mismo año y presentó la *Sonata* para viola en el primer concurso del festival al año siguiente. Junto a esta obra, dos de las obras consideradas de mayor envergadura en la producción compositiva de Clarke fueron presentadas a este festival durante los años siguientes: *Trío* para violín, violoncelo y piano (1921) y *Rhapsody* para violoncelo y piano (1923). Las buenas críticas que recibieron estas obras impulsaron la carrera de Clarke.

Su empate por el primer premio en este concurso con el reputado compositor Ernest Bloch afirmó su habilidad compositiva y ganó la atención de músicos serios. La afirmación

de los jueces y la buena acogida de su *Sonata* para viola elevaron la confianza de Clarke y le dieron energía para seguir componiendo. Clarke fue la única mujer compositora a la que Coolidge patrocinó, y como prueba de ello es el encargo de la *Rhapsody* para violoncelo y piano en 1923. La inglesa siempre le estuvo muy agradecida, tal y como se constata en el siguiente extracto de una carta que Clarke envió a su mecenas después de un concierto en el que fue interpretado su *Trío* para violín, violoncelo y piano en Nueva York:

And now I want to thank you a thousand times for giving me this wonderful opportunity, and the one in Boston, of having my Trio performed. It has meant so much to me, as you can imagine, and I felt very proud and happy last night. I always realize that it is through you that both my trio and my sonata were written, and now I am getting so interested and excited over the first plans of my cello "Rhapsody" for 1923. I think I am a very lucky person, and I thank you from the bottom of my heart. (Tollefson Jacobson *op.cit*, 39).

El apoyo de Coolidge y las exitosas interpretaciones del *Trío* podrían haber inspirado a Clarke para comenzar nuevos proyectos. Durante la primavera 1921 escribió la breve composición para violín y piano *Chinese Puzzle*, y comenzó con la canción que describió como su favorita "The Seal Man". Ese mismo año, la *Sonata* para viola fue publicada y en mayo de 1922 comenzó a componer la *Rhapsody* para violoncelo. En diciembre de 1922, el trabajo sobre esta pieza se paraliza cuando Clarke y su amiga y colega de profesión, la violoncelista, May Mukle dejan Inglaterra para iniciar un tour por India, Singapur, China, Japón, llegando a Hawaii en verano de 1923. Es en este momento cuando reanuda su trabajo sobre ella, finalizándola en el mes de agosto. Esta obra fue estrenada en el festival de Berkshire el 29 septiembre de 1923, donde fue recibida con gran expectación por la audiencia. A pesar de recibir buenas críticas, hubo algunas negativas que consideraban esta pieza demasiado larga y melancólica. Sin embargo, tras escucharla por segunda vez, su patrona Coolidge afirmó que era el mejor trabajo de Clarke.

Aunque algunos de sus trabajos ya habían sido publicados en 1923, Clarke sufrió las frustraciones que de la misma manera muchos compositores experimentaban buscando

publicar su obra. No encontró editores que publicaran su *Trío*, pero sí para varias de sus canciones, como “Down By the Salley Gardens” o “Infant Joy.” Los editores eran más propensos a aceptar canciones, ya que podrían disfrutarse más y se vendían mejor, mientras que los trabajos de cámara tenían un mercado potencial más pequeño. Asimismo, se publicaron *Midsummer Moon* y *Chinese Puzzle*, ya que eran obras de cámara cortas, más simples y de tipo popular. Fueron publicadas por Oxford University Press en 1926.

Poco después del festival de Berkshire de 1923, Clarke comenzó a arreglar canciones folk inglesas para voz y violín. Como este tipo de música era muy popular, no sorprende que *Three Old English Songs* se publicase en 1925. Los dos años siguientes Clarke compuso *Three Irish Country Songs* (1926) para voz y violín, “All Through the Night” (1926) dedicada a Marjorie Hayward, y *Londonderry Air* (1927) para violoncelo y violín. El interés de Clarke en arreglar melodías se manifiesta en sus arreglos para coro de sus propias canciones de 1926: “Weep You No More”, “Sad Fountains and Come”, “Oh Come” y “My Life’s Delight”.

La década de 1920 fue una época prolífica no sólo en la producción compositiva de Clarke, sino también en la redacción de artículos y ensayos sobre música de cámara, dos de los cuales fueron publicados en *Music and Letters*. El primero de ellos, “The History of the Viola in Quartet Writing”, publicado en enero de 1923, fue descrito como un artículo de gran interés para los intérpretes de cámara por el *Musical Times* (Tollefson Jacobson *op.cit*, 47). El otro artículo, “The Beethoven Quartets as a Player Sees Them” de 1927, fue calificado como particularmente sutil (Tollefson Jacobson *op.cit*, 47). Además escribió dos artículos para la *Cobbett’s Cyclopedic Survey of Chamber Music*, uno de ellos dedicado a la viola y otro a la figura de Ernest Bloch (Heather Savot *op.cit*).

En cuanto a su faceta como intérprete en estos años, Clarke se instaló en Londres en 1924, donde actuó como solista y en grupos de música de cámara con músicos como Myra Hess, Adila Fachiri, André Mangeot, Gordon Bryan, Adolphe Hallis, Guilhermina

Suggia¹⁸ y Mukle, y participó en algunas emisiones y grabaciones de la BBC. Formó parte de diversos grupos de cámara como el cuarteto *Æolian Players*, que tenía como componentes a Gordon Bryan (piano), Constance Izard (violín) y Joseph Slater (flauta) y ella a la viola. También tocó en el *English Ensemble*, cuarteto con piano formado íntegramente por mujeres, o el grupo *Nora Clench Quartet*, que serán explicados con más detalle en el apartado *Mujer y compositora* de este mismo trabajo.

Un nuevo rumbo

La cantidad de producción compositiva disminuyó a finales de la década de 1920 (Stevens 2010). Durante la década de 1930 dio conciertos por todo el mundo, pasando gran parte de su tiempo entre Nueva York y Londres. El año 1939 marcó un punto de inflexión en la vida de Clarke. En julio de ese año viajó a Estados Unidos para visitar a sus hermanos y familia. Tras declararle Inglaterra la guerra a Alemania en septiembre, varios de sus compromisos en Inglaterra fueron cancelados, por lo que decidió quedarse más tiempo. Finalmente estalló la guerra, y con la imposibilidad de obtener el visado se quedó en Estados Unidos. Ese mismo año comenzó a trabajar en un programa de radio en Nueva York y también como violista. Además se embarcó en varios proyectos compositivos que incluían *Daybreak* (1940), *Dumka* (1941), “*Lethe*” (1941), *Passacaglia on an Old English Tune* (1941), *Prelude, Allegro, y Pastorale* (1941) y “*The Donkey*” (1942).

Parece ser que algunas tensiones que afloraron en la época en que permaneció en casa de las familias de sus hermanos podrían haber motivado que Clarke aceptase un trabajo de institutriz para la familia Fahy en Wilton, Connecticut en 1942. Era la primera vez que realizaba un trabajo fuera del ámbito musical. A pesar de la añoranza que sentía por volver a Inglaterra y por vivir de tocar, los desafíos a los que se enfrentó en 1942 ampliaron su experiencia de vida. Ese mismo año, el *Prelude, Allegro y Pastorale* para clarinete y viola se estrenó en el festival de la *International Society for Contemporary Music* (ISCM) en Berkeley, California. El trabajo recibió buenas críticas, que Clarke acogió

¹⁸ Guillermina Suggia (1885- 1950) fue una reconocida violoncelista portuguesa que dejó su país natal para ir a perfeccionar sus estudios a París. Vivió gran parte de su vida en Inglaterra, donde se forjó una carrera tanto de solista como de música de cámara.

con diversión mientras estaba constreñida en un trabajo que no le gustaba (Tollefson Jacobson *op.cit*). Clarke no pudo asistir a la conferencia que dio la ISCM, por lo que no recogió directamente las buenas críticas de su obra. En lugar de ser conocido como el trampolín para más trabajo compositivo, el *Prelude, Allegro y Pastorale* es reconocido como el último trabajo que recibe elogios de la crítica durante el período activo de Clarke. Quizás si hubiese ido a la conferencia de la ISCM hubiese recibido más ánimos que podrían haberla inspirado a nuevas composiciones.¹⁹ Clarke estaba particularmente orgullosa de que su trabajo hubiese sido incluido, ya que era una de los tres compositores británicos representados, y además la única mujer (Stevens *op.cit*).

Las actividades de Clarke durante 1943 no son claras, pero en 1944 volvió a Nueva York y comenzó a ver a James Friskin. Se conocían de cuando habían estudiado en el RCM y se habían visto periódicamente a lo largo de los años, pero a partir de mayo de ese año su relación cambió, y tras una breve relación de meses, se casaron el 23 de septiembre de 1944, en el aniversario de la muerte de su padre. Friskin era profesor de piano y compositor en la *Julliard School*, y tenía un calendario activo de conciertos. A partir de este momento, Clarke compuso solamente de manera ocasional y volcó su interés en el apoyo de las actividades profesionales de su marido. Sus últimos proyectos fueron algunos arreglos de canciones como “Down by the Salley Gardens” y compuso su último trabajo en 1954, la canción “God Made a Tree”. En los años siguientes enseñó y dio conferencias sobre música de cámara en Chautauqua, donde James pasaba los veranos, y viajó a Inglaterra para ver a sus amigos. Coolidge y ella continuaron con su correspondencia durante la década 1950 y escribió un breve tributo por la muerte de Ralph Vaughan Williams en 1958.

A pesar del apoyo de James y de amigos como Coolidge y Williams, Clarke no intentó componer de nuevo. Durante las últimas décadas de su vida recibió varios honores. Dos años después de la muerte de su marido en 1967 comenzó a escribir su memoria. En 1976

¹⁹ En una nota conservada en un libro de recuerdos de la conferencia de la ISCM de 1942, Clarke describe el *Prelude, Allegro y Pastorale* que había escrito para el festival, y menciona sus modestas circunstancias de empleo (Stevens *op.cit*).

Robert Sherman contactó con ella para realizarle una entrevista sobre Myra Hess, a la que Clarke había conocido en la RAM. Fue durante aquella entrevista cuando Sherman descubrió que había sido compositora, por lo que concertó una segunda entrevista para focalizarse en su música. El 30 agosto de 1976, la radio WQXR de Nueva York retransmitió un tributo por su 90 cumpleaños, con extractos de una entrevista pregrabada e interpretaciones de la *Sonata* para viola, el *Trío* para violín, violoncelo y piano, y de las canciones “The Seal Man”, “Shy One”, y “June Twilight”. Clarke disfrutó de este renovado interés en su música que siguió a la retransmisión en la radio. Murió en Nueva York el 13 octubre de 1979.

1.3.2. Mujer y compositora

Este punto recoge algunos aspectos en la vida de Clarke relacionados con su carrera de compositora y violista profesional en la sociedad de principios del siglo XX, sociedad que, como las precedentes, marcaba diferencias entre hombres y mujeres. Clarke había nacido en la Inglaterra victoriana, pero su infancia y adolescencia transcurrieron durante el cambio de siglo. Éste trajo consigo la modernización y un periodo de grandes transformaciones sociales, económicas y culturales a nivel mundial. Por otro lado, la continua lucha con su padre la llevó a forjarse una carrera propia en aquello que sabía hacer, en la música.

La compositora femenina con más carrera política en defensa de las mujeres de su generación fue la compositora inglesa Ethel Smyth,²⁰ a la que Clarke conoció personalmente. Sin embargo, la participación de Clarke fue más pacífica, como veremos a continuación.

En 1911 se crea la *Society of Women Musicians* (SWM) fundada por Katharine Eggar, Gertrude Eaton, y Marion Scott. Esta organización realizaba varios tipos de actividades, como mejorar las oportunidades musicales para las mujeres o establecer reuniones

²⁰ Clarke conoció a Smyth el 13 de noviembre de 1924 (Jones *op.cit.*, 319).

donde compartir puntos de vista sobre el trabajo o la música. La finalidad principal era desarrollar contactos entre las mujeres compositoras y los intérpretes, así como difundir las nuevas composiciones y recibir el *feedback* de las críticas (Tollefson Jacobson *op.cit*). A pesar de que Clarke acudió a la primera reunión de la sociedad en julio de 1911, se sabe que no fue miembro activo entre 1912 y 1920, aunque se mantuvo informada de las actividades de la sociedad a través de su amiga y miembro del colectivo May Mukle (Tollefson Jacobson *op.cit*). La participación de Clarke en la SWM fue significativa cuando había eventos musicales involucrados, pero no era militante activa en cuanto estos actos se desligaban de la música. La compositora tenía un círculo profesional de compañeros de sus años de estudiante en el RCM donde desarrollaba su actividad profesional, y podría haber preferido pertenecer a un entorno más general de ambos sexos. Aun así, Clarke participó de varias maneras en la SWM. Tocó con May Mukle en julio de 1920 y habló en la conferencia anual de 1926 con el tópico de “Some American Aspects of Music.” (Heather Savot *op.cit*). De la misma manera, algunas de sus composiciones fueron interpretadas en el aniversario de la sociedad de 1928 (Tollefson Jacobson *op.cit*), y diez años más tarde su *Epilogue* para violoncelo y piano fue incluido en un concierto, recibiendo la siguiente crítica positiva:

Epilogue for violoncello and piano by Rebecca Clarke has the poetic eloquence with which she knows well how to invest her ideas—in this case uttered by the ‘cello in a combination of the melodic and declamatory styles which is highly effective. (Tollefson Jacobson *op.cit*).

En 1910, año en que Clarke dejó la casa familiar, ya existían grupos de cámara formados exclusivamente por mujeres, debido a la exclusión profesional a la que se veían sometidas tras acabar el conservatorio, a pesar de presentar el mismo nivel cualitativo que sus compañeros masculinos. Clarke realiza ocasionalmente actuaciones con el grupo *Nora Clench Quartet*, liderado por una estudiante de Joseph Joachim que estuvo activo desde 1907 hasta 1913. Como ya se ha señalado en la biografía, es en este mismo año, 1913, cuando Clarke se convierte en una de las primeras seis mujeres contratadas por Henry Wood como miembros de la *Queen’s Hall Orchestra*. En 1926 fundó con la violoncelista May Mukle el *English Ensemble*, cuarteto profesional con piano que tenía como

integrantes a Marjorie Hayward (violín), Kathleen Long (piano), May Mukle (violoncelo) y Clarke en la viola. El cuarteto contó con el apoyo de varios patronatos y con frecuencia interpretó trabajos de Clarke en diferentes formaciones. Este cuarteto realizó un tour por Europa en 1928 y 1931 permaneciendo activo hasta 1939. La compositora también realizó conciertos con un cuarteto formado por Guilhermina Suggia y las hermanas Jelly y Adila D' Aranyi.

A mediados de la década de 1940, Clarke dio una conferencia con el título “The Woman Composer, Then and Now”, en el cual mencionaba algunos aspectos a los que se habían tenido que enfrentar las mujeres creadoras de principios de siglo, no sólo las compositoras sino también las escritoras, consideradas mayor en número y más respetadas que las procedentes del campo musical. Es interesante cuando en un momento de la charla Clarke, de manera irónica, habla sobre lo inusual que era las estudiantes de composición “about as much of a freak as the bearded lady of the circus.” (Clarke 2002).²¹ Clarke es consciente de la gran labor que había realizado Ethel Smyth a favor de las mujeres en el ámbito de la música, pero declara que Smyth “went on fighting after there was nothing left to fight for” y que ella “made herself an awful nuisance.” (Clarke *op.cit*).²² Del siguiente extracto se puede deducir que la visión de la inglesa era quizás más conformista que la de Smyth:

I remember how disappointed she was when she once asked me if I hadn't had a lot of trouble getting my things done and I said I'd been pretty lucky on the whole. (Clarke *op.cit*).²³

Y continúa afirmando:

I've sometimes thought there was a time when people were so anxious to be fair, that our compositions were sometimes played when they wouldn't have been if we'd been men. (Clarke *op.cit*).²⁴

²¹ Este texto manuscrito de la autora se encuentra incluido dentro de la publicación de su pieza *Morpheus* para viola y piano por la Oxford University Press de 2002.

²² *id.*

²³ *id.*

²⁴ *id.*

Clarke prosigue relatando en este discurso algunos eventos que acontecieron durante el primer concierto en solitario que ofreció el 13 de febrero de 1918 en el *Æolian Hall* de Nueva York. La compositora había decidido introducir en el programa tres composiciones propias²⁵, pero consideró que su nombre aparecía demasiado, por lo que decidió ponerle el seudónimo masculino de “Anthony Trent” como autor de *Morpheus*. Y continúa diciendo:

Well, the next day I discovered that the critics were very much interested in Mr. Trent, but had almost ignored the pieces by Rebecca Clarke. So a few years later, when my music was beginning to be published, I killed Anthony Trent- officially and with no regrets- and I've never been bothered with him since!²⁶ (Clarke *op.cit*).

Sobre el mismo recital, resulta interesante lo que un crítico del *New York Herald* escribió al día siguiente:

The viola is a strong and sometimes balky medium of musical expression, and Miss Clarke dared what few men and fewer women have attempted in using this instrument decidedly masculine in its timbre. Her playing was excellent, displaying command of the instrument and a vivid and sure technique. (Tollefson Jacobson *op.cit*).

En este momento la mayoría de violistas solistas eran hombres, pero el crítico hizo una reflexión acerca del timbre de la viola, a la que le atribuye una cualidad masculina. Las cuestiones que se debatían de manera frecuente reflejaban no sólo las tendencias sociales o la calidad de la interpretación, ya que cuando se trataba de mujeres el género estaba siempre presente (Tollefson Jacobson *op.cit*). Bryony Jones recalca que en algunas reseñas sobre la música de Clarke “there is a clear-cut assumption that a woman composer's music is-or should be-different to that of her male counterparts.” (Jones *op.cit*, 13).

²⁵ Estas composiciones eran *Lullaby* y *Grotesque* para viola y violoncelo y *Morpheus* para viola y piano.

²⁶ Anthony Trent tuvo tanto éxito que es mencionado en *Vague* del 15 abril de 1918 como uno de los nuevos compositores británicos que las audiencias americanas deben escuchar en la próxima temporada, al lado de compositores de renombre como Vaughan Williams, Frank Bridge o Eugene Goossens. Clarke mantuvo un recorte del artículo entre sus papeles, reproducido en la contraportada de la edición de *Morpheus* publicado por la Oxford University Press en 2002.

Cuando Clarke fue redescubierta a mediados de la década de 1970, admitió que el género había influido en el curso de su trayectoria profesional. Habían pasado muchos años desde que en 1922 manifestase lo siguiente:

Art...has nothing to do with the sex of the artist. I would sooner be regarded as a sixteenth-rate composer than be judged as if there were one kind of musical art for men and another for women. (Squire 1922).

Clarke no estaba de acuerdo con el concepto de que exista “one kind of musical art for women and another for men”, y según Cyrilla Barr “a great cause is served in putting the work of women executants on an equal footing with that of man.” (Barr 1998). Al final, Clarke es ignorada tanto por los primeros críticos del siglo XX que fueron los primeros en evaluar sus principales obras, como también por los estudiosos modernos, que eligen para analizar sus obras emplear una dialéctica creada después de su tiempo.

En el artículo “Rebecca Clarke and Sonata Form: Questions of Gender and Genre”, Liane Curtis examina, desde un punto de vista femenino, el primer movimiento de la *Sonata* para viola, y algunos aspectos más sobre la autora. Curtis trata el concepto de la sonata genderizada desde el contexto concreto de la obra de Clarke, examinando lo que sus pensamientos en forma de sonata podrían haber sido, en base a su situación y formación (Curtis *op.cit*, 393). Este estudio es de gran relevancia porque aporta detalles sobre la vida de Clarke en el contexto histórico y cultural que vivió.

Clarke nunca fue una militante feminista activa, pero demostró constantemente una actitud de igualdad de género. Se mantuvo enfocada en hacer música, y estaba interesada en la promoción de oportunidades para las mujeres profesionales de la música. Como anécdota conclusiva a este punto, me gustaría mostrar un fragmento de una carta de Clarke a Coolidge donde le recomendaba que invitase a una compañera de trabajo para interpretar su *Rhapsody* para violoncelo en el festival de Berkshire de 1923:

I have been wondering, if, when you said that you were undecided about the cellist for the v'cello recital next year, you had ever thought of the possibility of having a woman! I can't help feeling, and I believe you do too, that a great cause is served in putting the work of woman executants on an equal footing with that of men,- that is, only when it really is equal, I mean, of course. This would be such a splendid opportunity, for the woman I am thinking of is an exceptionally fine example, as

everyone knows she is one of the very finest artists on any instrument, quite irrespective of sex. Please do not think for a minute that May Mukle knows I am writing this, I am doing it absolutely off my own bat, so that if you do not like my having spoken of it, please be offended with me only. It is only my tremendous faith in the whole subject that gave me courage to do such a hard thing as to write to you about it, and I do believe that you will feel my sincerity enough not to mind my having done so! (Tollefson Jacobson *op.cit*, 41).

Coolidge aceptó la sugerencia de Clarke e invitó a Mukle para interpretar la *Rhapsody* con Myra Hess al festival.

1.3.3. Obra General

A continuación se presenta una lista en la que se recoge de forma cronológica la totalidad de la obra musical de Rebecca Clarke.

Año de composición	Título	Género	Orquestación	Notas
c.1903	<i>Wanderers Nachtlied</i>	Vocal	voz y piano	Texto: Goethe Colección privada US Sin publicar
c.1904	<i>Chanson</i>	Vocal	voz y piano	Texto: Maurice Maeterlinck Colección privada US Sin publicar
1904	<i>Ah, for the red spring rose</i>	Vocal	voz y piano	Anónimo Colección privada US Sin publicar

1904	<i>Shiv, Who Poured the Harvest</i>	Vocal	voz y piano	<p>Texto: Rudyard Kipling, "Shiv and the Grasshopper" de</p> <p><i>The Jungle Book</i> (1894)</p> <p>Colección privada US</p> <p>Sin publicar</p>
1904	<i>Aufblick</i>	Vocal	voz y piano	<p>Texto: Richard Dehmel, de <i>Weib und Welt</i> (1896)</p> <p>Colección privada US</p> <p>Sin publicar</p>
c.1904	<i>Klage</i>	Vocal	voz y piano	<p>Texto: Richard Dehmel, de <i>Weib und Welt</i> (1896)</p> <p>Colección privada US</p> <p>Sin publicar</p>
c.1904	<i>Stimme im Dunkeln</i>	Vocal	voz y piano	<p>Texto: Richard Dehmel, de <i>Weib und Welt</i> (1896)</p> <p>Colección privada US</p> <p>Sin publicar</p>
c.1904	<i>O Welt</i>	Vocal	voz y piano	<p>Anónimo</p> <p>Colección privada US</p> <p>Sin publicar</p>
1905	<i>Oh Dreaming World</i>	Vocal	voz y piano	<p>Anónimo</p> <p>Colección privada US</p> <p>Sin publicar</p>
c.1905	<i>Du</i>	Vocal	voz y piano	<p>Texto: Richard von Schaukal, fuente desconocida</p> <p>Colección privada US</p> <p>Sin publicar</p>

c.1905	<i>The moving finger writes</i>	Vocal	voz y piano	<p>Texto:Khayyám, Rubáiyát de Omar Khayyám, trans.Edward Fitzgerald (1859)</p> <p>Colección privada US</p> <p>Sin publicar</p>
c.1905	<i>Vor der Ture</i>	Vocal	voz, violín y piano	<p>Anónimo</p> <p>Colección privada US</p> <p>Sin publicar</p>
c.1905	<i>Wiengenlied</i>	Vocal	voz, violín y piano	<p>Texto: Detlev von Liliencron, fuente desconocida</p> <p>Colección privada US</p> <p>Sin publicar</p>
c.1906	<i>Nach einem Regen</i>	Vocal	voz y piano	<p>Texto: Richard Dehmel, de <i>Weib und Welt</i> (1896)</p> <p>Colección privada US</p> <p>Sin publicar</p>
c.1906	<i>Now fie on love</i>	Vocal	TTBB	<p>Anónimo</p> <p>Colección privada US</p> <p>Oxford University Press, Oxford y Nueva York, 2003</p>
1906	<i>Durch die Nacht</i>	Vocal	voz y piano	<p>Texto: Richard Dehmel, de <i>Weib und Welt</i> (1896)</p> <p>Colección privada US</p> <p>Sin publicar</p>
Abril 1907	<i>Vergissmeinnicht</i>	Vocal	voz y piano	<p>Texto: Richard Dehmel, de <i>Aber die Liebe</i> (1893)</p> <p>Colección privada US</p> <p>Sin publicar</p>

Junio 1907	<i>Manche Nacht</i>	Vocal	voz y piano	<p>Texto: Richard Dehmel, de <i>Weib und Welt</i> (1896)</p> <p>Colección privada US</p> <p>Sin publicar</p>
Agosto 1907	<i>Nacht fur Nacht</i>	Vocal	soprano, contralto y piano	<p>Texto: Richard Dehmel, de <i>Weib und Welt</i> (1896)</p> <p>Colección privada US</p> <p>Sin publicar</p>
Septiembre 1907	<i>Magna est Veritas</i>	Vocal	voz y piano	<p>Texto: Coventry Patmore, XII en Book I de <i>To the Unknown Eros</i> (1877-78)</p> <p>Colección privada US</p> <p>Sin publicar</p>
c.1907	<i>Das Ideal</i>	Vocal	voz y piano	<p>Texto: Richard Dehmel, from <i>Weib und Welt</i> (1896)</p> <p>Colección privada US</p> <p>Sin publicar</p>
c.1907	<i>Music, when soft voices die</i>	Coral	SATB	<p>Texto: Percy Bysshe Shelley, de <i>Posthumous Poems</i>, pub. por Mrs Shelley en 1824</p> <p>Oxford University Press, Oxford y Nueva York, 2003</p> <p>Estreno: 24 febrero 2002, Coro Allegro. Boston</p>
1908	<p><i>Movimiento en forma sonata</i></p> <p><i>I. Molto moderato</i></p>	Música de cámara	violín y piano	<p>Colección privada US</p> <p>Sin publicar</p> <p>Estreno: 23 septiembre 2000 Joanna Kurkowicz y Vivian Chang.</p> <p>Chang. The First and Second Church. Boston</p>

c.1908	<i>A lover's Dirge</i>	Coral	SATB	<p>Texto: William Shakespeare, de <i>Twelfth Night</i>. Acto II, escena iv (c. 1600). Colección privada US</p> <p>Oxford University Press, Oxford y Nueva York 2003</p>
1908	<i>Theme and Variations</i>	Solista	piano	<p>Colección privada US</p> <p>Sin publicar</p> <p>Estreno: 24 marzo 2003</p> <p>Ian Jones. Lauderdale House Highgate, London</p>
1909	<p><i>Sonata</i></p> <p><i>I. Allegro comodo</i></p> <p><i>II. Andante quasi Adagio</i></p> <p><i>III. Scherzando</i></p>	Música de cámara	violín y piano	<p>Colección privada US</p> <p>Sin publicar</p> <p>Estreno: 23 septiembre 2000 Joanna Kurkowicz y Vivian Chang The First and Second Church Boston</p>
1909	<p><i>Danse Bizarre</i></p> <p><i>I. Prelude</i></p> <p><i>II. Danse Bizarre</i></p> <p><i>III. Nocturne</i></p> <p><i>IV. Finale</i></p>	Música de cámara	dos violines y piano	<p>Colección privada US</p> <p>Sin publicar</p> <p>IV movimiento está incompleto</p> <p>Estreno: 1909, Exhibición Contemporánea RCM por Clarke y Sidney Bostock</p> <p>Primer concierto público (I-III movimientos): 24 marzo 2003</p> <p>Ian Jones piano, Lorraine McAslan y David Juritz violines Lauderdale House, Highgate Londres</p>

1909	<i>Spirits</i>	Vocal	dos sopranos y piano	<p>Texto: Robert Bridges, pub. en <i>Shorter Poems</i>, Libro IV, no 18 (Oct.1890)</p> <p>Colección privada US</p> <p>Sin publicar</p>
1909	<i>Lullaby</i>	Música de cámara	viola y piano	<p>Colección privada US</p> <p>Oxford University Press, Oxford y Nueva York, 2002</p>
c.1909	<i>When Cats Run Home</i>	Coral	SATB	<p>Texto: Alfred Tennyson, canción "The Owl". Publicada en <i>Poetical Works of Alfred Tennyson</i> (1899)</p> <p>Colección privada US</p> <p>Oxford University Press, Oxford y Nueva York, 2003</p>
c.1910	<i>The Colour of Life</i>	Vocal	voz y piano	<p>Clarke escribe <i>viejas palabras chinas</i> en la partitura. El poeta es Ssu-K'ung T'u (AD 834-903)</p> <p>Colección privada US</p> <p>Sin publicar</p>
c.1910	<i>Return of Spring</i>	Vocal	voz y piano	<p>Clarke escribe <i>viejas palabras chinas</i> en la partitura. El poeta es Ssu-K'ung T'u (AD 834-903)</p> <p>Colección privada US</p> <p>Sin publicar</p>
c.1910	<i>Tears</i>	Vocal	voz y piano	<p>Clarke escribe <i>viejas palabras chinas</i> en la partitura</p> <p>Colección privada US</p> <p>Sin publicar</p>

c.1911	<i>One that is ever kind</i>	Vocal	voz y piano	<p>Texto: W B Yeats, "The Folly of Being Comforted", de <i>In The Seven Woods</i>, pub. en 1903</p> <p>Colección privada US</p> <p>Sin publicar</p>
c.1911-12	<i>My spirit like a charmed bark doth float</i>	Coral	coro	<p>Texto: Shelley, "Fragment: To one Singing" (1817, pub. en 1839)</p> <p>Colección privada US</p> <p>Oxford University Press, Oxford y Nueva York, 2003</p>
c.1911-12	<i>Come, oh come, my life's delight</i>	Coral	SATB ó voz y piano (1923)	<p>Texto: Thomas Campion, <i>Third Book of Ayres</i>, XIII</p> <p>Colección privada US</p> <p>Oxford University Press, Oxford y Nueva York, 2002 (versión voz y piano)</p> <p>Versión pub. de SATB: OUP 2003</p>
c.1912	<p><i>Two songs</i></p> <p>1. <i>Shy One</i></p> <p>2. <i>The Cloths of Heaven</i></p>	Vocal	voz y piano	<p>Texto: B Yeats: No 1, "To An Isle in the Water' from <i>Crossways</i> (1889); No. 2, "He Wishes for the Cloths of Heaven" de <i>The Wind Among the Reeds</i> (1899)</p> <p>Ded: Gervase Elwes</p> <p>Colección privada US</p> <p>Publicado Winthrop Rogers Londres.1920</p>

c.1912	<i>Weep you no more, sad fountains</i>	Vocal	voz y piano ó SATB (1926)	<p>Anónimo. Usado en <i>Third Book of Ayres</i> de Dowland (1603)</p> <p>Ded: Dora Clarke (hermana de Clarke)</p> <p>Colección privada US</p> <p>Oxford University Press, Oxford y Nueva York, 2002. versión SATB pub. OUP 2003</p>
c.1912	<i>Away Delights</i>	Vocal	soprano, contralto y piano	<p>texto: John Fletcher de <i>The Captain</i>. Acto III, escena iv (1647)</p> <p>Colección privada US</p> <p>Sin publicar</p>
c.1912	<i>Hymn to Pan</i>	Vocal	tenor, barítono y piano	<p>texto: John Fletcher, from <i>The Faithful Shepherdess</i>,</p> <p>Acto I, escena I (c. 1608-09)</p> <p>Colección privada US</p> <p>Sin publicar</p>
1913	<i>Infant Joy</i>	Vocal	voz y piano	<p>texto: William Blake, III de <i>Songs of Innocence</i> (1784-85, pub. 1789-90) Colección privada US</p> <p>Winthrop Rogers London. 1924</p>
1913	<i>Lullaby: an Arrangement of an Ancient Irish Tune</i>	Música de cámara	viola y piano	<p>Colección privada US</p> <p>Oxford University Press, Oxford y Nueva York, 2002</p>

c.1914	<i>Philomela</i>	Coral	SATB	<p>texto: Sir Philip Sidney, <i>Certain Sonnets</i>, no. IV "The nightingale as soon as April bringeth" (pub. de manera póstuma 1598)</p> <p>Colección privada US</p> <p>Oxford University Press, Oxford y Nueva York. 2003</p> <p>Estreno: 24 febrero 2002</p> <p>Coro Allegro Boston</p>
c.1916	<i>Two pieces</i> <i>1. Grotesque</i> <i>2. Lullaby</i>	Música de cámara	viola y violoncelo	<p>Colección privada US</p> <p>Oxford University Press Londres 1930. Estreno: 1918 Clarke (va) y May Mukle (vc)</p>
1917-18	<i>Untitled</i>	Música de cámara	viola y piano	<p>Colección privada US</p> <p>Oxford University Press, Oxford y Nueva York. 2002</p>
1917-18	<i>Morpheus</i>	Música de cámara	viola y piano	<p>Colección privada US</p> <p>Oxford University Press, Oxford y Nueva York. 2002</p> <p>Estreno: 13 febrero 1918 Aeolian Hall, Nueva York</p> <p>Clarke (va) y Katherine Ruth Heyman (pf).</p> <p>Clarke la incluyó bajo el seudónimo de "Anthony Trent"</p>
1918	<i>Lullaby</i>	Música de cámara	violín y piano	<p>Colección privada US</p> <p>Sin publicar</p>

Febrero 1919	<i>Down by the Salley Gardens</i>	Vocal	voz y piano, (arreglo para voz y violín 1955)	<p>texto: W B Yeats, de <i>Crossways</i> (1889). Versión voz y violín ded. Helen Boatwright</p> <p>Colección privada US</p> <p>Winthrop Rogers Londres. 1924 Versión voz y violin pub.</p> <p>Oxford University Press</p> <p>Oxford y Nueva York. 2001</p> <p>Estreno: versión voz y violín estreno privado en Nueva York 1955 por Helen Boatwright (sop)</p> <p>Howard Boatwright (vn)</p>
Julio 1919	<p><i>Sonata</i></p> <p>1. <i>Impetuoso</i></p> <p>2. <i>Vivace</i></p> <p>3. <i>Adagio</i></p>	Música de cámara	viola (o violoncelo) y piano	<p>ded: Mrs E S Coolidge</p> <p>J&W Chester Ltd, London 1921</p> <p>Estreno: 25 sept 1919. Festival Pittsburgh Massachusetts</p> <p>Louis Bailly (va) y Harold Bauer (pf)</p>
Agosto 1919- 29 Diciembre 1920	<i>A Psalm of David. When he was in the Wilderness of Judah</i>	Vocal	voz y piano	<p>text: Psalm 63 Rey James</p> <p>Versión (1611)</p> <p>Colección privada US</p> <p>Oxford University Press, Oxford y Nueva York. 2002</p>
Abril 1920-7 Mayo 1921	<i>He that dwelleth in the secret place of the Most High</i>	Coral	coro SATB y solistas SATB	<p>text: Psalm 91 Rey James</p> <p>Versión (1611)</p> <p>Colección privada US</p> <p>Oxford University Press, Oxford y Nueva York. 2003</p> <p>Estreno: 24 feb 2002. Coro Allegro. Boston</p>

1921	<i>Epilogue</i>	Música de cámara	violoncelo y piano	ded:Guilhermina Suggia Colección privada US Oxford University Press, Oxford y Nueva York. 2003
1921	<i>Trio</i> <i>1. Moderato ma appassionato</i> <i>2. Andante molto semplice</i> <i>3. Allegro vigoroso</i>	Música de cámara	violín, violoncelo y piano	Winthrop Rogers, Londres 1928 Estreno: 12 febr 1922, concierto privado Elschuco Trio (Samuel Gardner, vn; Willem Willeke, vc, Richard Epstein (pf). Estreno público 3 nov 1922 Wigmore Hall Londres Marjorie Hayward (vn), May Mukle (vc) y Myra Hess(pf)
1921	<i>Chinese Puzzle (Adapted from a Chinese Tune)</i>	Música de cámara	violín y piano, (viola y piano o para flauta, violín, viola y piano)	Colección privada US Oxford University Press Londres. 1925. Estreno: 29 mayo 1924 Londres. Constance Izard (vn)
Enero 1922	<i>The Seal Man</i>	Vocal	voz y piano	texto: John Masefield, de <i>A Mainsail Haul</i> (Elkin Mathews, Londres, 1905) Colección privada US Winthrop Rogers, Londres. 1926 Estreno: 11 junio 1925. John Goss (bar) y Reginald Paul (pf). Wignore Hall, Londres
Agosto 1923	<i>Rhapsody</i>	Música de cámara	violoncelo y piano	Escrito para el Festival Coolidge 1923 ded: Elizabeth Sprague Coolidge Sin publicar Estreno: 29 sept 1923. Berkshire Festival en South Mountain, cerca Pittsfield,

				Massachusetts
				May Mukle (vc) y Myra Hess (pf)
Abril 1924	<i>Midsummer Moon</i>	Música de cámara	violín y piano	ded: Adila Fachiri Colección privada US Oxford University Press, Londres. 1926 Estreno: 12 may 1924. Wigmore Hall, Londres Adila Fachiri (vn) y Bertram Harrison (pf)
1924	<i>Comodo e amabile</i>	Música de cámara	dos violines, viola y violoncelo	Colección privada US Oxford University Press, New York. 2004 Estreno: 25 sept 1999. Brandeis University Boston Lydian Quartet
Enero 1924	<i>Three Old English Songs</i> <i>1. It was a lover and his lass (Thomas Morley, arr. Clarke)</i> <i>2. Phillis on the neiv made hay</i> <i>3. The tailor and his mouse</i>	Vocal	voz y violín	Texto: No. I Shakespeare <i>As You Like It</i> Acto V, escena 3 (1599) Colección privada US Winthrop Rogers, Londres 1925 Estreno: 26 may 1924. Aeolian Hall, Londres Nonnan Notley (bar) y Clarke (vn)

Enero-febrero 1925	<i>June Twilight</i>	Vocal	voz y piano	<p>texto: John Masefield en <i>The Speaker</i>. Londres, 11 jun 1904</p> <p>Primera pub. en <i>Ballads and Poems by John Masefield</i>, pub.15 sept 1910 por Elkin y Mathews.</p> <p>ded: John Goss</p> <p>Colección privada US</p> <p>Winthrop Rogers. Londres 1926</p>
Abril 1926	<i>Poem</i>	Música de cámara	dos violines, viola y violoncelo	<p>Colección privada US</p> <p>Oxford University Press, Nueva York, 2004</p> <p>Estreno: Music Library Association Berkeley</p> <p>California. 1994</p>
1926	<i>A Dream</i>	Vocal	bajo y piano	<p>Colección privada US</p> <p>Winthrop Rogers. Londres 1928</p>
Abril 1926	<p><i>Three Irish Country Songs</i></p> <p><i>1. I know my love</i></p> <p><i>2. I know where I'm going</i></p> <p><i>3. As I was goin' to Ballynure</i></p>	Música de cámara	voz y violín	<p>texto: Herbert Hughes</p> <p><i>Irish Country Songs</i></p> <p><i>Volume I</i> (Londres, 1909)</p> <p>Oxford University Press Londres 1928</p>
c.1926	<i>Sleep</i>	Vocal	tenor, barítono y piano	<p>texto: John Fletcher, de <i>The Woman Hater</i> (1607)</p> <p>Compuesto para David Brynley y Norman Notley, miembros del</p> <p><i>English Singers</i></p>

				<p>Colección privada US</p> <p>Sin publicar</p> <p>Estreno: casa de Julian Huxley, fecha desconocida</p>
c.1926	<i>Take, O take those lips away</i>	Vocal	tenor, barítono y piano	<p>Anónimo. Una stanza usada por Shakespeare in <i>Measure for Measure</i>, Acto IV, escena 1</p> <p>y dos stanzas usadas por John Fletcher en <i>Rollo</i> o <i>The Bloody Brother</i>. Sin publicar</p>
Enero-junio 1927	<i>The Cherry-Blossom Wand</i>	Vocal	voz y piano	<p>texto: Anna Wickham subtitulado: <i>To be sung</i></p> <p>ded: Anne Thursfield</p> <p>Colección privada US</p> <p>Oxford University Press, Londres. 1929. Estreno: 8 julio 1927 por Wickham</p>
Mayo-julio 1927	<i>Eight o' clock</i>	Vocal	voz y piano	<p>texto: A E Housman, <i>Last Poems</i>, XV</p> <p>ded: Lawrence Strauss</p> <p>Colección privada US</p> <p>Winthrop Rogers, Londres, 1928</p> <p>Estreno: 15 feb 1928. Phillis Sjorston (sop) Aeolian Hall</p>
1928	<i>There is No Rose of Such Virtue</i>	Coral	barítono solo y coro A T Bar B	<p>texto: basado en carol inglés s.XV. Colección privada US</p> <p>Oxford University Press, Oxford y Nueva York. 2003</p>

1928	<i>Greeting</i>	Vocal	voz y piano	<p>texto: Ella Young, fuente desconocida</p> <p>Colección privada US</p> <p>Winthrop Rogers. Londres 1928</p>
1929	<i>The Aspidistra</i>	Vocal	voz y piano	<p>texto: Claude Flight, fuente desconocida</p> <p>ded: Adolphe Hallis</p> <p>Colección privada US</p> <p>J&W Chester Ltd, London, 1930</p> <p>Estreno: 11 junio 1929. Anne Thursfield (sop)</p>
Marzo 1929	<i>Cradle Song</i>	Vocal	voz y piano	<p>texto: William Blake, IV de <i>Songs of Innocence</i> (1784-85, pub.1789-90). Colección privada US. Oxford University Press Londres. 1929</p>
Mayo 1929	<i>Tiger, Tiger ó</i>	Vocal	voz y piano	<p>texto: William Blake, de su libro de notas c. 1791-92 y de <i>Songs of Experience</i> (pub. 1794)</p> <p>Colección privada US</p> <p>Oxford University Press, Oxford y Nueva York. 2002</p>
Revisión 1931	<i>The Tiger</i>			
1930	<i>Cortège</i>	Solista	piano	<p>ded: William Busch</p> <p>Colección privada US</p>
Revisión 1978				
1937	<i>Ave Maria</i>	Coral	SSA	<p>texto: oración católica romana</p> <p>Colección privada US</p> <p>Oxford University Press, Oxford y Nueva York. 1998</p>

1940	<i>Daybreak</i>	Vocal	voz y cuarteto de cuerda	<p>texto: atribuido a John Donne (pero probablemente de John Dowland). Apareció por primera vez en <i>A Pilgrim's Solace</i> (1612) de Dowland</p> <p>Colección privada US</p> <p>Sin publicar</p>
c.1940	<i>Untitled</i>	Música de cámara	dos violines	<p>Colección privada US</p> <p>Sin publicar Movimiento único en <i>Fa</i> menor</p>
1941	<i>Passacaglia on an Old English Tune</i>	Música de cámara	viola (o violín) y piano	<p>Atribuido a Thomas Tallis</p> <p>ded: BB (sobrina de Clarke, Magdalen)</p> <p>Colección privada US</p> <p>Estreno: 28 Marzo 1941 Temple Emanu-El, Nueva York Clarke (va)</p> <p>G. Schirmer, Nueva York 1943</p>
1941	<i>Dumka</i>	Música de cámara	violín, viola y piano	<p>Colección privada US</p> <p>Oxford University Press 2004</p>
1941	<i>Prelude, Allegro and Pastorale</i> <i>I. Prelude</i> <i>II. Allegro</i> <i>III. Pastorale</i>	Música de cámara	clarinete y viola	<p>de: Hans and Fietzchen (hermano y cuñada de Clarke)</p> <p>Colección privada US</p> <p>Estreno: 6 agosto 1942. <i>Festival of the International Society for Contemporary Music</i>, Berkeley California. Rudolph Schmitt (cl) y Walter Herbert (va)</p> <p>Oxford University Press, Oxford y Nueva York. 2000</p>

1941	<i>Combined Carols ('Get 'ern all over at once')</i>	Música de cámara	dos violines, viola y violoncelo u (orquesta de cuerda)	Colección privada US Sin publicar
1941 Revisión 1976	<i>Lethe</i>	Vocal	voz y piano	texto: Edna St Vincent Millay, de <i>The Buck in the Snow</i> (1928) Colección privada US Oxford University Press, Oxford y Nueva York. 2002
Noviembre 1942	<i>The Donkey</i>	Vocal	soprano y piano	texto: Gilbert Keith Chesterton <i>The Wild Knight</i> (pub. 1900) ded: Povla Frijsh Colección privada US Impreso en <i>British Music Society Journal</i> (1984) y Oxford University Press, Oxford y Nueva York. 2002 Estreno: Nueva York Town Hall, Povla Frijsh (sopr) y Celiws Dougherty (pf).
c.1943	<i>Chorus from Shelley's Hellas</i>	Coral	voces femeninas (SSSAA)	texto: extracto de drama lírico de Shelley <i>Hellas</i> (1822) Colección privada US Oxford University Press Oxford y Nueva York. 1999

1944	<i>I'll Bid My Heart Be Still</i>	Música de cámara	viola y piano	<p>Vieja melodía escocesa</p> <p>ded: James Friskin como regalo de boda</p> <p>Colección privada US</p> <p>Oxford University Press, Oxford y Nueva York. 2003</p>
c.1945	<i>Binnorie: A Ballad</i>	Vocal	voz y piano	<p>Texto : texto tradicional folk escocés Colección privada US</p> <p>Oxford University Press Oxford y Nueva York. 2002</p> <p>Estreno: 27 oct 2001. Eileen Strempel (sop) y Sylvie Beaudette (pf). Boston</p>
c.1945	<i>He Hath Filled the Hungry</i>	Solista	piano	<p>Transcripción de "Esurientes" del <i>Magnificat en Re</i> de J.S.Bach</p> <p>Escrito para James Friskin</p> <p>Colección privada US</p> <p>Sin publicar Estreno: 24 marzo 2003. Ian Jones. Lauderdale House Highgate, Londres</p>
1954	<i>God Made a Tree</i>	Vocal	voz y piano	<p>texto: en un poema sin publicar de Katherine Kendall</p> <p>Colección privada US</p> <p>Oxford University Press, Oxford y Nueva York. 2002</p>
Sin fecha	<i>Up-hill</i>	Vocal	voz y piano	<p>texto: Christina Rossetti, pub. en <i>Goblin Market and Other Poems</i> (1862)</p> <p>Colección privada US</p> <p>Sin publicar</p>

Sin fecha	<i>Untitled</i>	Música de cámara	cuerdas y flauta	Pieza incompleta para ensemble Colección privada US Sin publicar
1940	<i>Jehovah reigneth</i>	Coral	SATB	Esbozo incompleto de trabajo Colección privada US Sin publicar
Década de 1970	<i>Pomposo</i>	Solista	viola .	Incompleto Retrato musical de un conocido Colección privada US Sin publicar

RECAPITULACIÓN PARTE I

A finales del siglo XIX el género femenino alcanzó la igualdad legal y un mayor acceso a la educación. En los conservatorios las estudiantes ya no se conformaron con especializarse en los instrumentos considerados apropiados para ellas hasta el momento, sino que accedieron a otras nuevas ramas instrumentales y a la composición. Las mujeres pertenecientes a la clase social alta que tocaban algún instrumento eran consideradas amateurs, y las mujeres, en general, menos competentes que los colegas masculinos. Aquellas compositoras que se salían de los géneros estipulados para ellas encontraron una gran resistencia y dificultad o inclusive imposibilidad de publicar sus obras. Del mismo modo, aquellas mujeres que persistieron en componer, estuvieron profundamente condicionadas a la hora de cómo componer o qué ideas exponer por la creencia asociada a los géneros sobre ciertos gestos musicales.

Rebecca Clarke fue una compositora y violista de ascendencia germano-estadounidense de principios del siglo XX, además de escritora, profesora y conferenciante. De igual modo que sus coetáneas, sufrió desigualdades en su entorno profesional, y a pesar de que

encontró frecuentemente revisiones en su obra por su condición de mujer, ella mostró pasión centrándose en el trabajo. Durante sus años de formación, Clarke descubrió su pasión por la composición. Ella abrazó con entusiasmo las oportunidades educativas en la *Royal Academy of Music* y el *Royal College of Music*, y se ganó el respeto y apoyo de Stanford y Parry. Pasó gran parte de su vida adulta en los Estados Unidos, donde conoció a su mecenas Elizabeth Sprague Coolidge. Apareció en numerosas ocasiones en la BBC, realizó varias grabaciones y presentó un programa de radio en Nueva York. Fue una de las seis primeras mujeres en ser admitida en una orquesta profesional de Londres, y es aclamada como una de las mujeres violistas líderes de Inglaterra de la época. A lo largo de su vida profesional abordó nuevos proyectos con empeño, y apoyó la obra de sus contemporáneas femeninas. Como muestra de ello, deja un importante legado de obras musicales que provienen de su periodo de composición entre 1903 y 1945, obras recogidas en el listado anterior, así como una serie de escritos y documentos donde evidencia y enaltece las cualidades sonoras de la viola, su instrumento principal, desde una perspectiva compositiva.

PARTE II. ANÁLISIS DE LA OBRA PARA VIOLA DE REBECCA CLARKE

2.1 ÍTEMS

La segunda parte de este trabajo de investigación está centrada en el análisis de la obra más relevante para viola de Rebecca Clarke.

Este trabajo está centrado en el análisis del repertorio de obras para viola en concreto, que abarca las obras más representativas y de mayores dimensiones de esta autora, prescindiendo conscientemente de otras obras de menor relevancia y completitud, que además, requerirían de un estudio de mayor alcance que este que nos ocupa.

Tras un intenso análisis de las cinco obras, y realizada la consulta de las otras piezas no incluidas, llegué a la conclusión de que las características más significativas recabadas en las primeras se podían extrapolar a las segundas.

La secuenciación de las cinco obras se plantea de manera cronológica, atendiendo al año de composición. El orden será el siguiente: *Morpheus* (1917-1918), *Sonata* para viola y piano (1919), *Passacaglia* (1941), *Dumka* (1941), y por último *Prelude, Allegro y Pastorale* (1941).

Los ítems utilizados son: contexto general y análisis. En el contexto general se hará una breve explicación sobre los acontecimientos que rodearon a la composición de la obra en concreto y algunos detalles más particulares.

En la parte analítica se empleará el mismo procedimiento en todas las obras, mediante un esquema formal de la obra o movimiento, cuando sea necesario, y un análisis, donde se hará una descripción de la estructura general de la obra y de sus partes internas. En este momento se definirán de manera más pormenorizada los elementos armónicos, melódicos y rítmicos más característicos de dichas partes.

Como la música de Rebecca Clarke no hace un uso de la tonalidad de manera tradicional, este trabajo no se centra en hacer un análisis de las funciones tonales. Lo que resulta más interesante es hacer alusión a centros tonales, que como veremos en muchas de sus obras, en ellos se desenvuelven las melodías, las frases.

Me gustaría aclarar un aspecto respecto a la coda. La coda no es una sección independiente como tal, porque para ello tendría que aportar nuevo material o un tratamiento del anterior, pero en este estudio aparecerán en la parte analítica por separado por una cuestión de tamaño, ya que suelen ser amplias, de manera que faciliten el análisis. En realidad, la coda forma parte de la sección A' final, y con ella se cierra el movimiento.

MORPHEUS
para Viola y Piano

Ben moderato

1917-1918

CONTEXTO GENERAL

Morpheus, publicada por primera vez en el año 2002 por Oxford University Press, fue la primera obra extensa de Rebecca Clarke después de aproximadamente una década de canciones. El estreno se produjo cuando Clarke residía en Estados Unidos durante la primera Guerra Mundial, el 13 de febrero de 1918 en el Æolian Hall de Nueva York, donde ella misma interpretó la parte de viola acompañada por la pianista Katherine Ruth Heyman.

Una citada anécdota sobre esta obra ya mencionada previamente en este estudio, fue que para dicho estreno, Clarke decidió utilizar un seudónimo masculino, “Anthony Trent”, como autor de esta obra (Curtis *op.cit*, 172-174). De acuerdo a Jones (Jones *op.cit*, 15-16), Christopher Johnson, dueño de los derechos de autor de Clarke, afirma que la decisión fue motivada simplemente por no ver su nombre escrito tres veces en el programa, ya que dos obras más iban a ser interpretadas.²⁷ En palabras textuales Johnson afirma²⁸:

Although this was Clarke's only known use of a pseudonym in a career that spanned 70 years and comprised more than 90 compositions, it has excited more comment than almost any other topic in the literature on Clarke and has been adduced as evidence of a lifelong ambivalence in Clarke's self-image as a composer. (Clarke 2002).

²⁷ Las otras dos piezas de Clarke incluidas en el programa eran *Lullaby* y *Grotesque* para viola y violoncelo, que interpretó con su amiga y violoncelista May Mukle.

²⁸ Christopher Johnson escribe una introducción a la obra aquí analizada, *Morpheus*, publicada en 2002 por la Oxford University Press.

Johnson ignora tres puntos importantes, ya que la cuestión no es que utilizase un seudónimo masculino sino por qué. Clarke admitió en su entrevista con Robert Sherman de 1976 que se avergonzaba de tener escrito su nombre tantas veces en un mismo programa. Asimismo, los críticos contemporáneos alabaron el trabajo del compositor “Anthony Trent” pero todos ignoraron las obras de Rebecca Clarke. Por último, Clarke consideró esta pieza la más débil de las tres en el programa (Curtis *op.cit*, 172).

Según Jones (Jones *op.cit*, 111), *Morpheus* fue, en algunos aspectos, el trabajo de cámara más ambicioso desde sus *Sonatas* más tempranas para violín (1908-09). Como violista, Clarke era consciente de la falta de repertorio solista para viola, por lo que decidió componer esta pieza para sí misma e interpretarla en un concierto. Si la modestia de Clarke provenía del hecho de que fuera mujer no viene al caso, pero es imposible negar que ella era muy humilde en público²⁹ (Jones *op.cit*, 16).

De nuevo, Christopher Johnson, en la introducción de la publicación de esta obra, constata que Clarke no dejó ninguna explicación sobre el título de la obra (Clarke *op.cit*). *Morpheus*, del griego *morphe*, es el nombre que Ovidio otorgó al dios de los sueños, uno de los mil hijos de Sueño. En posteriores escritos medievales y clásicos, *Morpheus* representa la calidad de la forma cambiante del estado de sueño, y posteriormente también fue confundido con el Sueño en sí mismo. Cualquiera de estas asociaciones y acepciones va en concordancia con el carácter de esta obra de Clarke.

Existen dos fuentes originales de esta pieza, un manuscrito en tinta con muchos cambios escritos a lápiz, y una copia también en tinta que incorpora dichos cambios y añade otros. Esta obra tiene la peculiaridad de tener dos finales. La doble *cadenza* cerca del final, originariamente escrita en tres compases de 4/4, se convierte finalmente en un compás *senza misura ma in tempo* (c.82). Como sólo el segundo manuscrito muestra evidencia de haber circulado y haber sido usado en conciertos, y por el hecho revelador de que Clarke había presentado exclusivamente este segundo manuscrito para la catalogación que

²⁹ La misma autora afirma en su tesis que Clarke mostraba una seguridad mayor en sus diarios privados.

ayudó a realizar a Christopher Johnson en 1976, la segunda versión es la que aparece en la presente edición y en la que he basado mi análisis, en representación de las últimas intenciones de Clarke. Ambos manuscritos tienen como autor a “Anthony Trent”.

ANÁLISIS

Morpheus es una obra de un solo movimiento de forma tripartita A-B-A' que presenta una serie de rasgos destacables que se van a analizar de manera más profunda en los apartados de las secciones. Estos rasgos son:

- La estructura tripartita viene dada por el carácter contrastante de la sección B. Esta confrontación se consigue a través de distintos medios como los diferentes perfiles de las melodías y las diversas utilizaciones de la textura. La autora juega con el tipo de sonoridad y los timbres, con un modelo de contrapunto en cada sección y con el tratamiento de los temas y matices. En esta línea cabría destacar que un elemento que actúa muchas veces de punto de discordia, como es el *tempo*, en principio aquí es el punto de unión entre la sección A y la B, ya que no se modifica demasiado, siendo A un *Ben moderato* y B un *Calme*.
- El empleo de diferentes registros en ambos instrumentos. Clarke reconvierte con maestría la melodía inicial, y esto está relacionado con el tratamiento de la melodía que se indicaba en el punto anterior. En particular, la melodía principal de esta obra comienza en un registro medio-agudo de la viola y con sordina, y al volver a A' hace uso del registro medio-grave.
- La utilización de una escala menor, en esta ocasión la escala de *Sib* menor natural. Por lo general, las secciones A y A' son diatónicas y la sección B presenta bastantes cromatismos.
- La función del piano es mayoritariamente de acompañamiento, exceptuando en algunos lugares que lleva el tema o realiza algún contrapunto con la viola. Esto contrasta con el tratamiento del piano que posteriormente haría en su obra para viola de mayor envergadura, la *Sonata*.

A continuación veremos un esquema formal de la estructura de la obra:

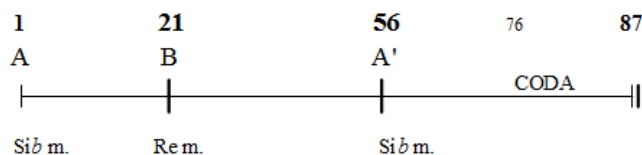


Figura 1. *Morpheus*, esquema formal

SECCIÓN A. *Ben moderato*. cc.1—20

La obra comienza en *Sib* menor. Este inicio es diatónico y utiliza la escala menor natural pero con los rasgos armónicos habituales empleados en el siglo XX. La melodía inicial es realizada por la viola, característica que permanece durante todo A. La estructura de esta primera frase es muy homogénea, ya que se subdivide en tres partes de idénticas dimensiones. Como tema A he denominado a la primera de estas partes (cc.1—4), que será recurrente en toda la obra, así como el motivo melódico A, que se corresponde con el primer compás y medio del tema A, con centro melódico en *sib*.



Figura 2. *Morpheus*, tema A, cc.1-4

En el quinto compás aparece un motivo A ligeramente variado, con centro melódico en *mib*. La melodía del tema A tiene un ámbito reducido de cuarta que abarca de *sib* a *mib*, por lo que no se puede considerar que exista una evolución armónica. La viola despliega horizontalmente el intervalo de cuarta (*sib-mib*) con el que el piano comienza la obra en forma de intervalo de quinta (*mib-sib*) que se explica enseguida con más detalle.

Continuando con esta idea, la autora busca alejarse de la música funcional sin dejar clara la tonalidad de la armadura, *Sib* menor, y crea una pretendida indefinición que consigue sin añadir alteraciones adicionales. De esta manera logra que la sonoridad de *mib* esté muy presente, definido por el intervalo de quinta (*mib-sib*) que se produce, como ya hemos dicho, como acorde en el piano desde el inicio, mientras que el centro de la melodía en la viola es *sib*, que al mismo tiempo está dentro del *mib*, es decir, pertenece al conjunto diatónico de *mib*. Por lo tanto, este principio de obra es diatónico pero no tonal, ya que los acordes no tienen relaciones tonales entre ellos. Dicho de otro modo, lo interesante es observar que el intervalo de quinta *mib-sib* aparece verticalmente en el acorde del piano y horizontalmente en la melodía entre la nota de inicio (*sib*) y la llegada al segundo compás (*mib*). Este recurso aparecerá de nuevo en el segundo movimiento de la *Sonata* para viola y piano.

En cuanto a la sonoridad, y relacionado también con la armonía, me gustaría resaltar los acordes de color que realiza el piano, aspecto que observamos por la segunda menor (*la-sib*) que se produce constantemente en las voces superiores de la mano izquierda del piano durante los primeros compases. Estos acordes aparecen en dinámica de *pianissimo* y junto con el uso de la sordina en la viola, contribuyen a enriquecer tímbricamente la sección.

Entrando en profundidad con la textura de esta sección, me gustaría resaltar el tratamiento del piano. Éste acompaña la melodía tranquila y apacible de la viola con un esquema que se repite a cada compás durante los cuatro primeros compases, para variarse ligeramente en los compases 4—6. Es un acompañamiento de acordes pero la voz superior del piano realiza un contrapunto melódico de movimiento horizontal pequeño y repetitivo con la voz de la viola. Hacia el compás 13 el piano comienza a independizar ligeramente sus voces. En este mismo compás la viola repite el motivo A por última vez en esta sección, y prolonga la frase repitiendo la cola final del motivo A. Llama la atención un cambio de compás a ternario (3/4) al final de la sección (c.16), que Clarke usa para producir una especie de intensificación rítmica, donde la viola responde a las corcheas de la mano derecha del piano (cc.15—18). Este cambio de compás, combinado

con la aparición de varios cromatismos produce cierta inestabilidad hasta el final de la sección.

SECCIÓN B. *Calme*. cc.21—55

A primera vista lo más destacable de esta sección es el cambio de armadura, que varía de cinco bemoles a no tener ninguna alteración, y el cambio de compás volviendo de nuevo a 4/4.

En cuanto al nuevo material temático cabría destacar la célula X, que tiene un ritmo de carácter ágil y escurridizo que va a caracterizar toda esta sección. Es la siguiente:



Figura 3. *Morpheus*, célula X, cc.21-22

En esta pieza existe un contraste importante entre el motivo melódico A y la célula X que se acaba de describir. Mientras que el motivo A tiene un registro limitado de un intervalo de cuarta en un espacio temporal de cuatro compases, y un ritmo homogéneo sin apenas variación, en B, con la célula X, en el espacio de un pulso, el registro aumenta a una octava. Por lo tanto es una construcción del tema mucho más activa en poco espacio de tiempo. De igual manera, el ritmo también es mucho más ágil y variado en los dos primeros compases.

En cuanto a la armonía, la sección B comienza con la melodía de la escala menor natural de *re* en un inicio diatónico, al igual que sucedía al principio de A. Este diatonismo se va disgregando, porque a medida que la sección B va transcurriendo aparecen nuevos cromatismos. Abundan los acordes de cuatro notas, en contraste con A, donde predominaban más los acordes tríadas, con la consecuente sensación de densidad y disonancia que los acordes cuatríadas producen, como por ejemplo el primer acorde de inicio de sección (c.21).

Frente a la textura casi homofónica del tema A (exceptuando del cc.13—20), en la sección B el tratamiento del piano cambia de manera drástica. Éste adquiere un determinado protagonismo antes ausente, y aunque continúa siendo una melodía acompañada, se intuye algo más de diálogo y actividad entre instrumentos, realizando líneas horizontales y algunas imitaciones con la viola, que sigue llevando la melodía en general. Comienza ésta con la presentación de B encabezada con la célula X (cc.21—23). El piano acompaña con arpegios de amplio registro (cc.22—23, 25—26) sobre la melodía de valores largos. Como sucede en el compás 22 con el acorde desplegado de cuatríada (*sib-re-fa-la*) en ritmo de tresillos y corcheas del piano. Tras un compás de reposo en la viola, continúa con la frase y repite la célula X (c.24).

A partir del compás 26 aumenta la densidad en la textura y la velocidad con la que aparecen los distintos elementos. Esto provoca que el carácter de esta zona sea más intenso hasta casi el final de la sección, como veremos, en el compás 46. La viola no cesa en su dirección melódica y el piano aprovecha las notas largas de la viola para interaccionar de manera contrapuntística con la célula X (cc.28—30). A partir del compás 30 se observa una cantidad considerable de ritmos diversos, variaciones rítmicas de X así como la célula X en sí, que suenan de manera simultánea en todas las voces, donde la melodía actúa como un elemento más que contribuye a la intensificación. La utilización de *glissandi*, trinos y figuras rítmicas breves ayudan a esta intensidad rítmica que se potencia hasta el compás 34.



Figura 4. *Morpheus*, cc.28-31

Toda esta parte central de B es inestable no sólo en cuanto a ritmo tal y como acabamos de analizar, sino también en cuanto a armonía, ya que desde el compás 28 surgen una serie de cromatismos que no permiten *asentar* nada, dando la sensación de ser un pasaje de paso sin apoyos que flota en armonías alteradas hasta el compás 38. A partir de dicho compás el pasaje se va calmando en todos sus aspectos, tanto en la densidad rítmica de la melodía, en el acompañamiento del piano y en cromatismos, así como en tensión e intensidad musical, donde, mediante una coma y un *piano* súbito, se crea una pequeña pausa antes de acometer el final de esta parte de B (cc.39—45). Por tanto, desde el compás 39 por tanto, la textura se simplifica y renace de nuevo una melodía acompañada en tresillos por ambas manos del piano. Esta melodía, conducida por la viola, lleva en general elementos de la sección B como el tresillo, aunque también reaparece un elemento de la sección A, las semicorcheas por grados conjuntos (c.40).

La última parte de B antes de A' funciona a modo de síntesis, ya que se produce la unión de los dos elementos característicos de la obra: motivo A y célula X, y que a propósito coincide con la progresión armónico-melódica explicada a continuación. La textura de esta zona (c.47—55) se hace menos densa, y tras la introducción de dos compases de

acompañamiento en el piano desde el compás 45, entra la viola con el tema A, mientras el piano acompaña ahora en tresillos y negras en acordes de dos notas. Al cuarto compás (c.50), en la nota larga cromática de la viola, el piano realiza X pero sin parte fuerte, por venir ligado de la parte débil del pulso anterior. Esto sucede de nuevo en los compases 54—55. Es una parte imitativa entre el motivo de A y la célula de B, a su vez entre viola y piano. Toda esta parte es diatónica y estable exceptuando los compases de la progresión, que son cromáticos en ambos instrumentos y aparecen por sorpresa para el oyente (cc.50, 54—55).



Figura 5. *Morpheus*, cc.47-50

La secuencia o progresión armónico-melódica que se produce del compás 47 hasta volver a A' (c.56), es una parte donde se reitera el tema A en diferentes centros melódicos, de *fa* a *sib*. Esta relación tonal de quinta (*sib-fa*) es una idea antigua de la tonalidad, pero que no se corresponde en cuanto a la armonía general de la obra que es del siglo XX. En la primera intervención de la secuencia la melodía está en *fa* pero el acompañamiento del piano no. De manera abreviada, la progresión armónica, a distancia de cuatro compases, es la siguiente: c.47: *fa*, c.51: *sol*, c.54: *sol#*. A partir de este último compás la secuencia se precipita, y en el compás 55 modula a *la*, para concluir la progresión en el compás 56 en *sib*, donde se vuelve a A'.

En cuanto al uso de sonoridades, en contraste con lo anterior, Clarke retira la sordina de la viola en la sección B, y el matiz lo eleva a un *piano*. A pesar de tener la indicación de *Calme*, esta parte es, en general más presente que la anterior y tiene una variedad de matices mucho más amplia (A apenas tiene un *pianissimo sempre*). En B la gama aumenta con *crescendos*, *pianissimos súbitos*, *piano*, *mezzo piano*, *molto crescendo*, *fortissimo*, y pasa de un matiz extremo a otro en un espacio de tiempo muy breve, como por ejemplo en el compás 35. En común ambas secciones tienen un *ritardando* previo al cambio de las mismas (cc.20 y 55 respectivamente).

SECCIÓN A'. cc.56—75

En esta sección, como estructura tripartita que es, se produce el regreso al tema A (*Sib menor*) pero con algunas diferencias en el tratamiento del tema y acompañamiento que proporcionan cierta novedad. Por ejemplo, la tesitura donde la viola realiza la melodía ahora es una octava más grave. Otra innovación es el piano, que realiza *glissandi on black keys* de amplio registro en la mano derecha, mientras la izquierda realiza ahora la función que realizaban las dos manos al comienzo, el bajo y el pequeño movimiento melódico que hacía en aquel entonces la mano derecha. A diferencia del A inicial, en esta sección no se reitera el uso de la sordina pero comienza todavía con menos sonido, en *ppp*.

En el compás 64, y antes de que acabe el tema completo de A, el piano se densifica en cuanto a ritmo y comienza a realizar en su mano izquierda un acompañamiento de arpeggios en cinquillos combinados con tresillos y corcheas en la mano derecha. Durante los compases 66—70 aparece una pequeña transición donde se escucha por última vez la cabeza de A. Se produce un cambio de armadura que pasa de cinco bemoles a no tener ninguno y el piano cambia totalmente de acompañamiento y realiza seisillos de carácter cromático en semicorcheas (c.69). A continuación la viola realiza una especie de *cadenza* libre (cc.71—75) que comienza con la segunda parte del motivo A para proseguir en forma de escala ascendente libre de duración e interpretación, tal y como indica el *ad libitum* al inicio. El piano realiza un pedal, luego permanece en silencio y al final

acompaña a la viola con acordes y un pequeño dibujo de corcheas ascendentes en el compás 74.

CODA. cc.75—Fin

Se podría decir que en este final, en rasgos generales, el piano tiene más elementos temáticos que la viola, haciendo la melodía y los acordes de manera conjunta. Comienza recordando el tema de la sección B durante los cuatro primeros compases, que reitera con ligera variación rítmica a partir del compás 78. Mientras, la viola realiza dos veces un pequeño contrapunto imitativo de la célula X en armónicos en dinámica de *pianissimo* (cc.77 y 80), manera en la que Clarke enriquece tímbricamente este diatónico pasaje final.

La segunda parte de la coda empieza en el compás 82, compás libre de medida con la indicación de *senza misura ma in tempo*, donde ambos instrumentos realizan un contrapunto homofónico a distancia de quinta, el piano en un registro más agudo. Este compás de cadencia desemboca en *Calmato*, donde el piano, una vez más, recuerda la célula X durante dos compases mientras la viola lo acompaña con notas largas realizando un pequeño ascenso hacia el compás 86. El piano pasa a una función de acompañamiento de corcheas y negras en *staccato* en los tres últimos compases. La textura es limpia y va desapareciendo, como veremos que también sucede en los últimos compases del primer movimiento de la *Sonata*.

SONATA
para Viola y Piano

1919

Poète, prends ton luth; le vin de la jeunesse

Fermente cette nuit dans les veines de Dieu.

Alfred de Musset "La Nuit de Mai"

CONTEXTO GENERAL

La *Sonata* para viola y piano fue la primera obra de varios movimientos conocida de Clarke, y es uno de sus trabajos más importantes y centrales en su composición. Hasta ese momento había escrito primordialmente canciones para voz y piano u obras de un solo movimiento, por lo que la *Sonata* fue su primera composición de grandes dimensiones en un contexto profesional.³⁰ Esta obra, la primera de las que Clarke presentó en el *Berkshire Chamber Music Festival* en 1919,³¹ fue compuesta el mismo año que la *Sonata* para viola nº4 de Paul Hindemith y la *Suite* para viola de Ernest Bloch. Como veremos a continuación, éste último presentó la *Suite* al mismo concurso.

Publicada por Chester Music por primera vez en 1921 y reeditada de nuevo en 1991. Aunque es originariamente para viola, la compositora realizó una versión para violoncelo. La obra, de gran calidad, fue interpretada un mes después de su presentación en el festival por el renombrado violista inglés Lionel Tertis (Tollefson Jacobson *op.cit*).

Compuesta entre el invierno de 1919 y julio del mismo año, fue recibida muy positivamente en el momento de su composición, tal y como explica la propia

³⁰ Recordemos que Rebecca Clarke había compuesto en 1909 la *Sonata* de tres movimientos para violín y piano en *Re* mayor cuando todavía estudiaba en el RCM. En la actualidad esta sonata permanece sin publicar.

³¹ Las otras dos fueron el *Trío* para piano, violín y violoncelo de 1921 y la *Rhapsody* para violoncelo y piano de 1923.

compositora en las notas de programa que hizo para un recital en abril de 1977.³² A principios de 1919 la compositora estaba dando conciertos con May Mukle en Hawaii, daba clases de viola y teoría, y presentaba unas conferencias sobre música de cámara. El premio de mil dólares ofrecido por Elizabeth Sprague Coolidge por la composición de una obra para viola despertó el interés en Clarke. De 73 composiciones presentadas, en la segunda fase quedaron 10, y finalmente dos. Después de producirse un empate por segunda vez consecutiva, Coolidge empleó el voto de calidad resultando ganadora la *Suite* de cuatro movimientos para viola de Ernest Bloch, y la *Sonata* recibió una mención especial. Semanas antes del festival, que se celebraba en septiembre, Clarke recibió una gran atención mediática y felicitaciones. La *Sonata* fue interpretada en dicho festival por el pianista Harold Bauer y el violista Louis Bailly. Es importante tener en cuenta que el concurso no obligaba a que se compusiese en forma sonata estricta, y este hecho se aprecia en la composición ganadora. Sin embargo, es posible que Clarke dedujese que un formato tradicional sería bien visto en un concurso anónimo (Kielian-Gilbert 1999, 8).

Una anécdota curiosa que cuenta Clarke en la nota de programa es, cuando, a pesar de que sólo estaba en las reglas del concurso abrir el sobre con el nombre del ganador, el jurado, argumentando que había sido un empate, pidió que se abriera el sobre con el nombre de la otra obra. Coolidge le dijo a Clarke: “You should have seen their faces when they saw it was by a woman!” (Curtis *op.cit*, 225-226). La autoría de esta obra no estuvo exenta de polémica, pues según cuenta la propia Clarke, algunas críticas manifestaron sus dudas acerca de si podría haber sido ayudada por otros compositores, entre los cuales, irónicamente, nombraron a Bloch. Incluso se llegó a especular con que Rebecca Clarke era un pseudónimo de otra persona. Por lo que, y recordando a la dedicatoria de este trabajo de investigación, las palabras textuales Clarke fueron:

So I take this opportunity to emphasize that I do indeed exist...and, finally, that my Viola Sonata is my own unaided work! (Curtis *op.cit*, 225-226).

³² Petición realizada por el violista que daría el recital Toby Appel. Este recital sería uno de los primeros en restablecer esta obra en el repertorio para viola. Ellen Lerner obtuvo esta nota de programa de Clarke y la incluyó en su ensayo “A Modern European Quintet” (Curtis *op.cit*, 225-226).

ANÁLISIS

La *Sonata* para viola y piano se puede enmarcar dentro de la corriente neoclásica que se produjo en Inglaterra durante la primera mitad del siglo XX. La obra tiene una estructura tradicional. Si esta decisión estuvo motivada por encajar dentro de las normas que normalmente tienen los concursos³³ o por el gusto personal de la compositora es algo difícil de asegurar. Lo que sí es cierto es que durante la época que fue compuesta, alrededor de 1920, a pesar de ser una época de vanguardia musical, coexistían al mismo tiempo corrientes que componían dentro de las formas de la tradición, tales como el Neoclasicismo, como ya se adelantaba al principio de este párrafo.

El primer movimiento consta de la forma sonata con los temas A y B respectivamente. En cuanto a las tonalidades utilizadas, el tema A de la exposición y de la reexposición está en la tonalidad principal, *Mi* menor dórico. El tema B lo encontramos en la dominante durante la exposición (*Sol* mayor) y en su homónimo (*Mi* mayor) en la reexposición.

Si nos fijamos en el uso que Clarke hace de la armonía en la *Sonata*, podríamos decir que tiene elementos impresionistas, ya que la inglesa prioriza la armonía de color sobre la funcional. Aun así, en general su música no encuadra dentro de la corriente impresionista, debido a que su utilización del cromatismo y la disonancia ultrapasa los usos de un compositor impresionista. En su obra, caracterizadas por armonías empleadas durante las décadas de 1910 y 1920, se observan regiones muy amplias de inestabilidad. Más que tratarse de acordes de color en momentos puntuales como harían los impresionistas, este proceder encuadra mejor dentro de la época que Schönberg llamó emancipación de la disonancia. Por esto último, y por el uso de las formas de tradición en cuanto a las estructuras generales de las obras, Clarke es una compositora que podría encajar dentro de la llamada corriente neoclásica. En ella se encuadraron aquellos compositores que innovaban con algunos elementos, como el lenguaje armónico del momento o la relación entre la disonancia y la consonancia, pero que al mismo tiempo mantenían elementos de

³³ Como ya se ha mencionado en el contexto general, Clarke había presentado esta *Sonata* al concurso previo que organizaba el Berkshire Chamber Music Festival de 1919.

la tradición. Estos elementos a menudo eran referidos a cuestiones formales, como sucede con la compositora de este trabajo.

Como señalamos anteriormente, con el fin de alejarse de la armonía tradicional, se puede observar que a lo largo de la *Sonata* no existe una armonía funcional sino un uso de lo que se denomina armonía de color, donde las bases tonales no están asentadas. Esto no implica que no existan centros tonales, ya que si nos fijamos en las melodías principales veremos que éstas giran en torno a determinadas notas, que muy frecuentemente son *mi* o *mib*. Por este uso armónico, estas melodías tienen un carácter etéreo, flotante en el conjunto del sonido. Otra manera mediante la cual Clarke consigue un efecto desestabilizador es a través del uso de las escalas modales, que evitan la sensible, y de este modo las cadencias. Este recurso es bastante recurrente en su música, y como consecuencia de que dichas bases tonales no se asientan en ciertas partes, se forman amplias zonas inestables, que siempre van precedidas o seguidas de una zona de cierta estabilidad, la cual produce una sensación de *llegada* en el oyente. Por último, la inglesa continúa alejándose de la tonalidad mediante la sustitución de la tercera del acorde, característica principal de los mismos durante el clasicismo, por la cuarta. Otra variante para lograr el mismo efecto es formar el acorde con la segunda y quinta, evitando de este modo la tercera para siempre. Este recurso se puede apreciar desde el inicio con el acorde pedal del piano en la introducción.

Me gustaría mencionar una peculiaridad que diferencia esta sonata de la sonata tradicional del periodo clásico-romántico. En ella no se observa una oposición como tal entre la exposición y el desarrollo. La *Sonata* va creciendo desde su inicio y desarrollándose, pero no hay gran contraste. Continuando con esta línea, los temas A y B del primer movimiento tampoco son opuestos, sino que tienen una cierta similitud.

Las melodías diatónicas iniciales de los tres movimientos demuestran que Clarke realiza un empleo sistemático de un lenguaje modal. Un detalle interesante sobre la manera de estructurar armónicamente cada movimiento es que escribe inicios modales y posteriormente, en las partes centrales aparecen las zonas cromáticas.

Es bastante interesante la relación que existe con el cromatismo en esta *Sonata*. Varios puntos estratégicos del primer movimiento, como son el paso de la introducción al tema A, o del tema B al inicio del desarrollo, reflejan la importancia que la compositora otorga a este intervalo. El cromatismo es usado de dos maneras muy distintas: cromatismo como un elemento de inestabilidad (frente a zonas estables) y cromatismo estructural. La primera utilización y quizás más evidente es, desde el punto de vista de disonancia, donde aporta una importante inestabilidad a ciertas zonas de la *Sonata*, y de las cuales hablaremos de manera más concreta en cada caso. Por otra parte, mediante la utilización temática en la melodía con la recurrente aparición del tresillo cromático.

La segunda, que se produce en el primer movimiento, es donde se observa el uso del cromatismo desde el punto de vista estructural, es decir, contribuyendo a la construcción de la obra. Como herramienta arquitectónica no tiene función de disonancia como tal, no crea una tensión ni produce sorpresa, sino que señala y separa las diferentes partes del movimiento, y es una decisión que la compositora determina antes de escribir la obra. Clarke utiliza el cromatismo estructural en los cambios de sección. En el primer ejemplo, al final de la introducción, reitera el *mi* natural varias veces y finalmente comienza en la nueva sección en *mib*, de manera bastante inesperada. La segunda vez donde se observa esta utilización aparece en el cambio de la transición al tema B, en el cromatismo del acompañamiento de corcheas de la mano derecha del piano (*si-la#*). Nuevamente lo podremos encontrar al comenzar el desarrollo en el compás 75, entre el *lab* del acorde de la mano izquierda del piano y el *sol* del motivo X de la mano derecha. La entrada al tema B durante la reexposición es, en mi opinión, uno de los momentos más especiales de toda la *Sonata*. La oposición entre *Mi* menor y su homónimo, *Mi* mayor, que en principio no tendrían cabida en la sonata clásico-romántica, tiene una relación cromática con función estructural, y supone el paso a tres cromatismos más, pasando de un sostenido a cuatro.

La preponderancia de la percepción del ritmo sobre la melodía ha sido puesta de manifiesto en varias ocasiones (Lerdahl y Jackendoff 2003). Introducir un ritmo recurrente en una obra es conferir a la misma una característica única que el oyente va a identificar con facilidad. Como veremos a continuación, esto se produce en la *Sonata*, ya que el

ritmo inicial del primer movimiento es muy incisivo, y otorga un sello personal y único todo el tiempo, y finaliza en el tercer movimiento haciendo alusiones al mismo.

I PRIMER MOVIMIENTO

Impetuoso

La estructura formal del primer movimiento es la siguiente:

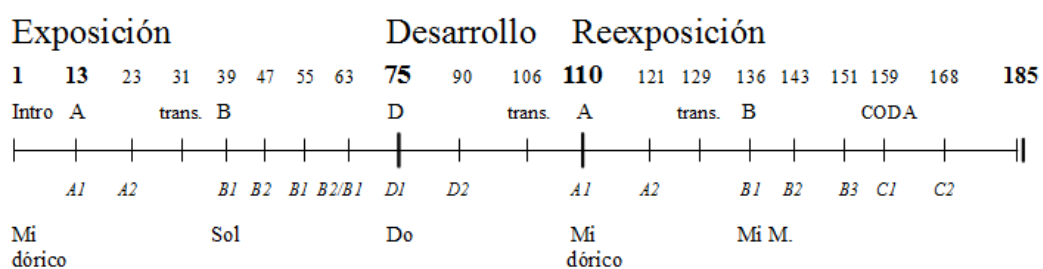


Figura 6. *Sonata*, primer movimiento, esquema formal

En el primer movimiento Clarke emplea una forma de componer que proviene de la tradición clásico-romántica: la forma sonata. En ella se aprecian tres partes bien diferenciadas: exposición, desarrollo y reexposición. Dentro de la exposición y reexposición aparecen los temas A y B con sus transiciones, y para concluir el movimiento la coda, que forma parte de la reexposición. En líneas generales se observa un juego de estabilidad-inestabilidad, pasando por zonas inestables que Clarke expresa de diversas maneras con recursos que hacen genuina su música, como es mediante el uso de acordes alterados, timbres y texturas.

El centro tonal³⁴ está en *Mi* menor dórico, cuya característica principal es tener elevado medio tono el sexto grado de su escala, por lo que se encuentran abundantes *do#*.

³⁴ *Tonal* entendido como referente a *tono*, a nota. Por tanto, por *centro tonal* me voy a referir a una sección de la música donde hay una nota, un *tono*, alrededor de la cual va a girar la melodía. En el contexto de mi trabajo va a ser un término intercambiable con *centro melódico*.

Un recurso habitual en este movimiento será la utilización del mismo material temático en las dos semifrases de una frase (inicio de ambas con la misma melodía y variación al final).

Antes de comenzar el análisis querría hacer una aclaración. Los números que aparecen entre paréntesis indican los distintos números de la partitura que se ha utilizado para analizar la *Sonata* en este trabajo de investigación. Ver Anexo de partituras.

De la misma manera, para identificar mejor las células de toda la *Sonata*, he nombrado las células melódico-rítmicas por orden de aparición. En el primer movimiento: células X, Y, Z; segundo movimiento: células A, B; tercer movimiento: célula C.

INTRODUCCIÓN. *Impetuoso*. cc.1—12

Mediante la indicación inicial de *Impetuoso*, Clarke nos acerca al carácter enérgico y fuerza que tiene este comienzo. Es un tema bastante libre en la melodía realizada por la viola, acompañada por un pedal en el piano hasta el final de la introducción.

Esta parte está formada por una frase doce compases que se pueden dividir en tres pequeñas partes de duración parecida. La primera de ellas, I₁, comprende los cuatro primeros compases y aparecerá de nuevo en la transición del desarrollo a la reexposición. I₁ es enérgica, sin embargo a partir de la segunda parte I₂, la melodía se torna de tipo *cadenza* al tiempo que aparece la expresión *ad libitum*, dejando moldear y flexibilizar la duración al intérprete.

Una de las razones que confiere que este inicio llame tanto la atención del oyente es el motivo rítmico-melódico inicial, al cual he denominado I₁, y que comprende el primer compás y medio. Este motivo anacrúsico y el salto inicial de quinta ascendente (*la-mi*) (IV-i) que se reitera dos veces tiene un carácter triunfal, de *llegada*. Se divide en tres células motivicas muy importantes. La causa que motiva esta separación de células es, primero, que cada una tiene un carácter temático y personal que la diferencia de las otras dos. Y segundo, que aparecen de manera independiente a lo largo de la *Sonata*, exceptuando en

el segundo movimiento. He denominado como célula Y a la tercera célula en orden de aparición por considerarla más importante y representativa que la célula llamada Z.

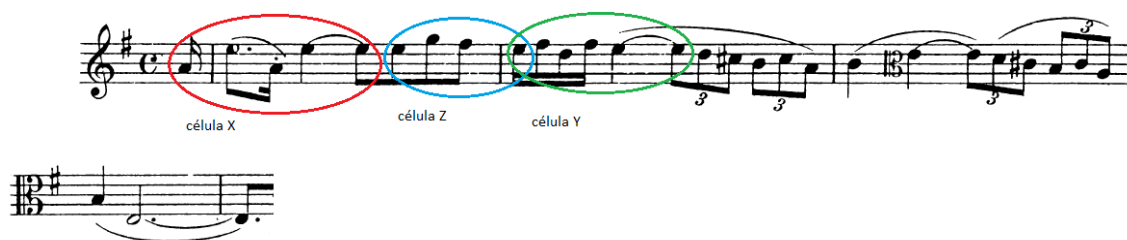


Figura 7. *Sonata*, primer movimiento, I₁, cc.1-4

La célula X se caracteriza por, de la misma manera que describí el motivo I₁, un salto de quinta ascendente que comienza de manera anacrúsica. Es una analogía que recuerda a la llamada de las trompetas de caza.

La célula Y va por grados conjuntos, e inicialmente está en torno a la tónica y como veremos más adelante, nota más importante de la *Sonata*, el *mi*.

La célula Z es más lenta en cuanto a valores rítmicos, pero se parece a Y en cuanto a que es un motivo por grados conjuntos con una disposición interválica de tercera menor y segunda mayor.

Todos los elementos temáticos del primer movimiento de la *Sonata* están expuestos en esta introducción, y a partir de ahora iremos viendo cómo Clarke los va tratando y variando.

En términos armónicos la compositora juega con una ambigüedad intencionada que ejemplifica una vez más la singularidad de su música. El acorde inicial pedal de la Introducción superpone dos quintas, las de *mi-si* y *la-mi*, que da lugar a cierta confusión sobre cuál es la más importante y a quién pertenece ese *mi*. Al inicio la melodía es modal, de notas: *la-mi-la-mi*. Teniendo en cuenta que normalmente las obras comienzan en tónica-dominante, se podría pensar que la tonalidad va a ser *La* menor, pero con la quinta *mi-si* en el piano. Pero enseguida se siente que el centro tonal es *mi*, y que está en *Mi*

menor dórico. A pesar de esto, no es un *Mi* menor dórico evidente porque la indeterminación aportada por la quinta *la-mi* está presente.

EXPOSICIÓN. cc.13—74. (1)

TEMA A. *Poco agitato*. cc.13—30

En la primera utilización del cromatismo estructural de la *Sonata*, Clarke finaliza la introducción con un *mi* natural y comienza en el tema A directamente con un *mib*. A continuación, durante el tema A, la compositora alterna de manera continuada el *mi* y el *mib* en la tónica, en un uso más del cromatismo como elemento de inestabilidad. Toda la melodía del tema A, que aparecerá de nuevo en la reexposición, tiene un centro tonal claro, que es *mi*.

El tema A se divide en dos partes, A₁ y A₂.

A₁. cc.13—22. La melodía realizada por la viola es en general bastante cromática y se mueve por grados conjuntos. Se subdivide en dos semifrases casi iguales durante el primer compás (cc.13 y 18), y a partir del segundo cambian pero mantienen similitudes en cuanto al ritmo, que unifica toda la frase.



Figura 8. *Sonata*, primer movimiento, tema A, A₁, cc.13-22

En general, A₁ es muy inestable armónicamente y no se asienta en ningún momento. El piano realiza lo que llamamos armonía de color: no hay tonalidad, sino más bien una

secuencia de acordes cromáticos sin relaciones tonales entre ellos, produciendo inestabilidad a todo el pasaje en cuanto a armonía se refiere. Sin embargo, es homogéneo en cuanto a la repetición del ritmo, una especie de ritmo *cojo* de negra con función de bajo en la mano izquierda y dos corcheas de tresillo en la mano derecha. Este patrón se ve alterado por la aparición de alguna hemiolia, cuya función es romper la estabilidad cambiando las partes fuertes del compás y por tanto perdiendo la sensación ternaria del 3/4. La compositora introduce una durante los compases 16—17 en la mano izquierda del piano.

Un recurso interesante y particular de esta parte es el juego de dinámicas que provoca todavía más sensación de poca estabilidad y agitación buscado por la compositora mediante la introducción de súbitos *pianos* a distancia de compás con un regulador de *crescendo* previo (cc.14—16 ó cc.19—21). En la misma línea efectista, Clarke coloca una coma de respiración en mitad de la frase que finaliza en *crescendo* y antes de entrar en la nueva, que continúa en dinámica *forte* (cc.17—18).

A₂. cc.23—30. (2). El inicio de A₂ es anacrúsico y con un intervalo de quinta ascendente, hecho que nos hace recordar el inicio de la *Sonata*. En este caso, el salto de quinta está formado por los grados de i-V (*mi-si*), y se diferencia ligeramente del inicio en que la anacrusa es al doble de valor, corchea en vez de semicorchea, y de carácter *portato*.

La melodía continúa siendo por grados conjuntos como ya venía sucediendo en A₁. En la primera semifrase se repite la melodía dos veces en torno a la quinta *mi-si*. La segunda se caracteriza por iniciar cada compás con la célula Y, continuar con ritmos de la introducción tales como el ritmo de X o algún tresillo, y así como usar abundantes cromatismos en la melodía de la viola.



Figura 9. *Sonata*, primer movimiento, tema A, A₂, cc.23-30

En cuanto a la armonía, se produce una vuelta a *Mi* menor dórico, la sonoridad modal inicial, por lo que armónicamente A₂ es más estable, claro y asentado que A₁. La textura continúa en la línea precedente, siendo de melodía acompañada. El piano varía ligeramente con respecto a A₁, desapareciendo el bajo de negras y estando ambas manos más equilibradas entre sí, teniendo una importancia similar. En algunas partes el fraseo pasa de un registro grave a agudo o viceversa.

TRANSICIÓN. cc.31—38. (3)

Las transiciones aglutinan y concentran en pocos compases o bien elementos ya presentados anteriormente o bien elementos futuros, de la siguiente parte. Como característica común, todas las transiciones de esta *Sonata* poseen una textura densa, aunque en diferentes caracteres e intensidades (dinámicas).

Esta transición es bastante enérgica donde se observa una importancia parecida en ambos instrumentos en cuanto a elementos temáticos provenientes de la introducción y el tema A. El piano reitera el motivo I₁ de la Introducción doblado en ambas manos, motivo que, como se irá viendo a lo largo del movimiento, la autora usa para indicar un cambio. Así mismo, la viola inicia la transición en un momento álgido debido al salto ascendente de quinta (*sol-re*) y a partir de ahí desciende por grados conjuntos una octava y media de su registro (hasta un *la* de la cuerda *sol*). Ésta realiza ahora el ritmo de Z con otra interválica (cc.32—34, 35—36), o bien una Z idéntica (cc.34 y 36), así como en una ocasión introduce la célula Y (c.35). Esta parte termina con la reiteración de la célula X

que es continuada por el piano, que finaliza solo y por última vez en aumentación (c.38). Los unísonos dan una sonoridad tímbrica mucho más rica de la melodía porque aparece reforzada en el agudo y en el grave.

Como es habitual en la forma sonata, y Clarke lo mantiene, el tema A y su correspondiente transición se repiten exactamente idénticas durante la reexposición.

TEMA B. *Poco meno mosso*. cc.39—74. (4)

En la tradición musical los temas A y B de la *Sonata* eran contrastantes. Sin embargo, considero que el tema B de esta sonata no difiere demasiado con el tema A, y en efecto ambos tienen algunos elementos comunes como la figura de tresillo o el continuo uso del cromatismo. Además las dos melodías van por grados conjuntos de una manera similar y en un compás ternario (3/4). Si bien es cierto, se diferencian ligeramente en cuestión de caracteres. El tema B es tranquilo y de carácter sinuoso, mientras que el tema A aunque *legato* como B, los puntillos todavía recuerdan un poco a la introducción, y le aportan un carácter inquieto y menos aposentado que B. Esto veremos que tiene también relación con los diferentes usos de la armonía que la autora emplea en cada tema.

El tema B comienza en la tonalidad de *Sol* mayor y se caracteriza por tener una estructura equilibrada en cuanto a distribución y longitud de frases. Temáticamente existen dos, denominadas B₁ y B₂, que Clarke repite pero con diferentes tratamientos, por lo que al finalizar B₂ aparece de nuevo B₁ y finalmente termina con una combinación de B₂ y B₁.

B₁. cc.39—46. B₁ es una frase a solo de piano donde se repite la misma idea musical dos veces. Esta idea sigue una línea cromática con apoyaturas al segundo y sexto compás.

La melodía del tema B, cromática al igual que su armonía, se inicia por grados conjuntos y tiene un salto de tercera menor (*mi-do#*), rasgo que considero destacable de este tema y que evoca algo sinuoso. Es interesante resaltar una pequeña variación de Z entre los compases 45—46, que adorna con un floreio en ritmo de tresillo al comenzar en la parte fuerte del compás 46. Esta pequeña variación va a ser usada en más ocasiones, y donde el floreio es extraído del material temático de la semifrase I₁ de la introducción, donde la viola realizaba un diseño muy parecido. El piano se acompaña a sí mismo con notas largas

y un ritmo ondulante y cromático de corcheas bastante estable. Este *si-la#* fluctuante es el cromatismo estructural del que veníamos hablando, cuya función es marcar el cambio de sección.



Figura 10. *Sonata*, primer movimiento, tema B, B₁, cc.39-46

En términos armónicos, Clarke modula el tema B de la exposición al relativo mayor de la tonalidad principal, *Sol* mayor. Pero a diferencia que el tema A, este tema es estable y tranquilo, donde el término *lángoro* es muy adecuado para el carácter del momento y cuyo cromatismo en el acompañamiento ayuda a producir dicha sensación. Estable pues en cuanto a armonía así como en la manera de acompañar, y dicho equilibrio se aprecia más en contraste con la inestabilidad anterior.

B₂. cc.47—54. Hasta la mitad de B₂ el piano continúa solo con el tema y se sigue auto acompañando por las corcheas cromáticas de la misma manera que en B₁ pero dobladas. En la segunda semifrase entra la viola relevando al piano en la melodía, mientras que éste pasa a tener una función de acompañamiento. El carácter cromático y serpenteante de esta frase sigue la misma línea que B₁.

En términos tonales, en B₂ se vuelve a la inestabilidad. A pesar de este cambio, la textura sigue siendo muy parecida a la frase anterior, puesto que las corcheas continúan con su mismo dibujo, aunque ahora formando acordes cromáticos, en una versión más de la compositora sobre las posibilidades de la armonía de color. Ejemplo de ello es el compás 47, donde escribe una segunda aumentada y la armoniza por tríadas. Estas tríadas, como ya he dicho anteriormente, no tienen un valor funcional porque daría lugar a varias tonalidades diferentes e imposibles de relacionar entre sí (*Lab* mayor y *Si* menor).

B₁. cc.55—62. (5). A partir de este momento, lo que queda de parte B es una combinación determinada de B₁ y B₂, no apareciendo temas con nuevo material. Esta frase reitera la melodía de B₁, pero en esta ocasión la realiza la viola con la insignificante variación de entrar en forma de síncope con un silencio de corchea al inicio. El piano realiza las pequeñas variaciones de Z ya comentadas en B₁ (cc.57—58 y 60—61).

A diferencia con el primer B₁, ahora la textura es más densa en el piano, donde se distinguen acordes y pequeñas síncopas en la mano derecha. En la mano izquierda también se despliegan acordes en forma de arpeggios.

B₂-B₁ COMBINADOS. cc.63—74. (6 en c.67). A esta última parte que se encuadra dentro del tema B la he denominado B₂-B₁ combinados, porque Clarke utiliza una semifrase de cada una de dichas frases, pero ni siquiera las reitera completas. Por ejemplo, de B₁ sólo introduce dos compases, en una especie de fragmentos que tienen carácter de coda y que introduce a modo de *disolución* de la sección. Este hecho se observa de manera más clara en los compases 71—74 mediante el pedal de *do* y la dilatación progresiva de las notas intercalando silencios de negra entre ellas.

Como conclusión a este tema se deduce que, a pesar de tener frases diferenciadas entre sí, en general guarda una similitud en cuanto a textura se refiere, otorgando de esta manera cierta unidad a todo el tema. La única diferencia que se observa es a partir del compás 63, con un pequeño cambio en la textura gracias a la aparición de un bajo con una respuesta en corcheas en la mano izquierda. Durante los cuatro últimos compases la textura se va disolviendo con un pedal del acorde de *Do* mayor en el piano y notas repetidas en la viola (*reb* y *do*).

DESARROLLO. cc.75—105. (7)

Tradicionalmente el desarrollo de la sonata clásica tenía la función de crear tensión tonal, es decir, tener una relación de oposición con respecto a la exposición. Se producía de esta manera un desarrollo tonal, modulando a diversas tonalidades. Sin embargo, en la época de Clarke ya no se piensa tanto en tensiones y distensiones armónicas, o en planos tonales. En la parte del desarrollo de su *Sonata*, que se sigue denominando así porque ocupa el lugar del desarrollo de la forma sonata clásica, no se produce uno entendido en términos clásicos, sino que existe un tratamiento de las melodías y diferentes motivos, sin buscar tensión que se oponga a la exposición.

Aclarado este punto, lo primero que llama la atención aquí es el cambio de armadura, pasando de un sostenido a dos bemoles, pero a pesar de esto, la sección comienza en *Do* menor (tres bemoles). Estructuralmente se divide en dos partes denominadas D_1 y D_2 , que veremos a continuación.

En el primer compás del desarrollo se observa de nuevo el uso del cromatismo estructural del que veníamos hablando al inicio de la *Sonata* (paso de la introducción al tema A). El inicio del desarrollo también es un punto de referencia, donde el cromatismo se produce de manera simultánea entre el *lab* del acorde pedal de la mano izquierda y *sol* en la célula X de la mano derecha del piano.

D_1 . cc.75—89. Se identifican tres pequeñas partes de diferente longitud dentro de D_1 . La primera, de cinco compases (cc.75—79) comienza con el tema extraído de la semifrase I_2 de la introducción, con la novedad de que entre dibujo y dibujo melódico, Clarke introduce un compás entero con un pedal de redonda. En cuanto a textura, se produce un contrapunto imitativo entre ambos instrumentos. Cuando una de ellas está en movimiento la otra permanece estática con un valor rítmico largo, y viceversa.



Figura 11. *Sonata*, primer movimiento, desarrollo, cc.75-81

Tras finalizar I_2 , comienza la segunda parte que tan sólo dura tres compases (cc.80—82), donde la viola continúa con ritmos sacados temáticamente de la exposición. El piano recuerda de manera literal la célula X, y también introduce Z pero en aumentación (negras en vez de corcheas).

En la tercera parte (cc.83—89) se produce una intensificación generalizada desde varios puntos de vista. Por ejemplo, desde el punto de vista rítmico, que recuerda en cierto modo a las transiciones de la exposición, los valores rítmicos del piano se van haciendo más pequeños, apareciendo corcheas y semicorcheas. En cuanto a elementos rítmicos reconocidos, aparece el ritmo de Z en la anacrusa del compás 83 o el ritmo de Y en el 84. En términos de textura a partir del compás 83 se observa que los perfiles rítmicos de las voces son bastante homogéneos entre sí y se forma un contrapunto imitativo entre viola y mano izquierda del piano en los compases 83—84.

Desde el punto de vista de las células temáticas, la melodía de la viola también es intensificada y se aprecia la célula Y literal con el ritmo de Z, y a su vez combinado con la

variación rítmica simultánea de dicha melodía en el piano (cc.86—87), como observamos en la siguiente figura:



Figura 12. *Sonata*, primer movimiento, desarrollo, cc.85-87

Todo el pasaje se vuelve más intenso, denso e inestable durante los dos últimos compases antes de comenzar D₂. La viola finaliza con un Y reiterado en *molto ritardando*. En el acompañamiento dicha inestabilidad viene creada por las semicorcheas que realizan un acorde a contratiempo en tresillos de semicorcheas (cc.88—89).

Por último, toda esta intensificación tiene una estructura uniforme desde el punto de vista de la dinámica y velocidad que se puede establecer desde el compás 80 en adelante de la siguiente manera: c.80: *pianissimo*, cc.82—83: *crescendo* e *animando*, cc.84—85: *mezzo forte* y *crescendo*, cc.86—87: *forte*, y finalmente cc.88—89: *fortissimo* e *molto ritardando*.

En cuanto a su armonía, se produce una situación que es una característica recurrente en la música de Clarke. Se observa que a partir del compás 80, mientras la melodía está en un centro tonal, *do*, la armonía del piano encaja en otro centro tonal, *fa*. El *do* en torno al cual gira la melodía de la viola proporciona estabilidad, mientras que en la armonía abundan las disonancias.

D₂. cc. 90—105. (8). Estructuralmente D₂ se divide en dos frases de ocho compases cada una. Al inicio de la primera, el piano a solo realiza la melodía principal con la célula Y, la cual se repite prácticamente idéntica dos veces. Se podría destacar que esta célula tiene un mordente junto con la indicación de *grazioso*, que indica que es un principio un poco

ágil y ligero. Otros elementos rítmicos conocidos son el tresillo, que aparece siempre cromático y recuerda al tema A, pero sin parte fuerte por venir ligado desde el pulso anterior. También identificamos el ritmo de X, que aparece ahora en *legato* y con ligadura desde la semicorchea a la corchea del pulso siguiente. Esto produce una articulación mucho más suave, siendo una frase tranquila y relajada. En la segunda semifrase (c.94) entra la viola realizando una especie de contratema parcial que recuerda mucho a la melodía de B₂, y que tiene características en común con lo que al mismo tiempo realiza el piano: tresillos y semicorcheas ascendentes o descendentes por medio de cromatismos.



Figura 13. Sonata, primer movimiento, desarrollo, D₂, cc.90-97

Durante la segunda frase, el piano continúa con el mismo tema que venía haciendo en la primera, pero a partir de la segunda semifrase (c.102), parece que ésta se va *desmoronando* con una gran escala cromática descendente en ritmo de tresillos. Esta escala conduce a la *disolución* del tema y cambio de sección. De la misma manera la viola

ayuda en este proceso, que vuelve con el contratema desde el compás 100 y que mediante una escala cromática ascendente con la indicación de *molto ritardando* anuncia fin de sección en el último compás.

En general en D₂ la textura es una melodía acompañada de líneas limpias. La mano izquierda del piano realiza acordes desplegados en corcheas y la mano derecha discurre con la melodía. Las intervenciones puntuales de la viola en las segundas semifrases consiguen llamar la atención sobre todo al inicio, de manera simultánea al tema del piano.

TRANSICIÓN. cc.106—109

La transición del tema B hacia la reexposición recuerda mucho a la introducción, como la transición precedente, ya que recupera literalmente el tema de la semifrase I₁ en compás cuaternario en la mano derecha del piano en octavas, y acompañado por acordes de color en valores largos en la mano izquierda.

Me gustaría destacar de este pasaje la cantidad de indicaciones de dinámica, *tempo* y carácter en un breve espacio de tiempo. Comienza con la dinámica de *ppp* y *meno mosso* en todas las voces del piano. Además Clarke escribe de manera específica *left hand louder*, que significa que la mano derecha debe sonar más fuerte que la izquierda, a la que luego añade la indicación de *lontano* para que vaya desapareciendo paulatinamente en el paisaje sonoro.



Figura 14. Sonata, primer movimiento, transición, cc.106-109

REEXPOSICIÓN. cc.110—158. (9)

TEMA A. *Tempo I.* cc.110—134

Durante la reexposición el tema A se repite entero, así como la primera transición, con la diferencia que al entrar el tema B en la recapitulación de manera abrupta, dicha transición contiene dos compases menos que su homónimo de la exposición, aquellos que funcionaban a modo de nexo. Antes de comenzar el tema A, Clarke añade en la viola una escala ascendente en semicorcheas que tiene las notas principales de la armonía de la introducción (*mi, la, si*) y que parece sintetizarla en ese compás antes de realizar, de nuevo, el cromatismo *mi-mib* del tema A (c.110). A partir de este momento, tanto la melodía como el acompañamiento del piano se repiten, por tanto para recuperar dicha información véase la exposición (páginas 84—89).

Como durante la reexposición de la sonata tradicional clásica, se vuelve a la tonalidad inicial mediante un cambio de armadura a *Mi* menor dórico. En cuanto a la estructura, en este apartado, al ser igual a la exposición, considero que será suficiente con nombrar las dimensiones de los subtemas del tema A antes de continuar. A₁ abarca desde el compás 110 hasta el 120 y A₂ desde el 121 (nº 10) con anacrusa hasta el 128.

TRANSICIÓN. cc.129—135. (11)

Como ya se ha mencionado en el apartado anterior, esta transición, al igual que el tema A precedente, es equivalente a la mostrada en la exposición, sin los dos últimos compases de nexos que introducían el tema B.

TEMA B. A *Tempo*. cc.136—158. (12)

La entrada en el tema B se produce de manera abrupta e inesperada, debido a que no tiene los dos compases de nexos como sucedía en la primera transición. Otro elemento que contribuye a este efecto y que produce un cambio importante es el cambio directo de modo, de *Mi* menor a *Mi* mayor, unificando de esta manera el *mi*. Por cuarta vez y última vez aparece la relación de cromática estructural, mediante el cambio de armadura de un sostenido a cuatro. Esta entrada en el tema B en *Mi* mayor se siente como una entrada triunfante y victoriosa, cuya mudanza de tono produce en el oyente una sensación de completo cambio de escenario. Si estábamos en aquella transición ya conocida para nuestros oídos (es la segunda vez que se escucha), de repente pasamos a una especie de sueño colorista e irreal. En general considero toda la *Sonata* muy descriptiva y emocional, con una gran capacidad de colorear sonoramente nuestra imagen, y entiendo este tema B como culmen de dicha expresión.

El tema B ahora es dividido en tres partes, de las cuales hablaré basándome en las diferencias principales que guardan con las de la exposición. Como apreciaremos a continuación, ésta es una parte rica en cuanto a variedad de texturas por la abundancia y variedad de los acompañamientos en el piano.

B₁. cc.136—142. A diferencia de lo que sucedía durante la exposición, durante la reexposición el tema lo realiza la viola, mientras el piano la acompaña con un ritmo

intenso y cromático de figuras breves consecutivas (semicorcheas y cinquillos) que aportan inestabilidad. Además se vuelve a introducir en el piano la *variación* de la variación de Z que ya aparecía en B en los compases 137—138, y luego en ambos instrumentos al unísono en 141—142, creando un pequeño contrapunto imitativo. Aparece una textura de tipo imitativa entre voces en el compás 136, donde el piano responde a la entrada de la viola del compás precedente. Este esquema se vuelve a repetir durante los compases 139—140.



Figura 15. *Sonata*, primer movimiento, reexposición, tema B, B₁, cc.136-141

B₂. cc.143—150. Ambas partes continúan realizando la misma función que en B₁, la viola el tema y el piano el mismo tipo de acompañamiento. El motivo de la variación de Z viene continuado de B₁, el cual es realizado por ambos instrumentos, y a veces al unísono, como sucede en el compás 142 de la parte anterior, para continuar en ésta en los compases 145, 147 ó 149. Se produce de esta manera un contrapunto homofónico.

La textura es parecida a la de la secuencia anterior, pero no hay imitación. Durante la segunda semifrase (c.147—150), podríamos decir que existen dos planos: uno de líneas melódicas semejantes formado por la viola y la mano derecha del piano, y el otro que es la mano izquierda y que acompaña con una figuración breve cromática (semicorcheas, seisillos, algún tresillo), hecho que produce mucho movimiento y densidad. Armónicamente B₂ es inestable.

B₁. cc.151—158. (13). Se repite el tema de B₁ del compás 136, aunque en esta ocasión la frase comienza de manera sincopada y el motivo de B una octava más grave en el registro de la viola. El piano acompaña con semicorcheas que van del registro más grave de la mano izquierda hasta el registro medio de la derecha al inicio. A partir del compás 153 se diferencian perfectamente la función de cada mano e incluso realiza en la mano derecha la variación de Z en dos ocasiones (cc.153—154 y cc.156—157).

Lo que diferencia este B₁ con su homónimo de la exposición es, además de la tonalidad (exposición: *Sol* mayor, reexposición: *Mi* mayor), la manera de acompañar del piano que acompaña en arpegios desplegados en semicorcheas en un amplio registro del piano.

Asimismo, la primera vez se producía un contrapunto imitativo de las mismas notas a distancia de dos compases (entre los cc.55—57, entre viola y piano). Ahora ese contrapunto se produce a distancia de compás pero el piano a distancia de tercera menor con respecto a la viola en los compases 151—152 y de nuevo en 155—156. En contraste, durante los compases 157—158 se evidencia un contrapunto homofónico donde ambas voces realizan la melodía.

CODA. *Calmato espressivo*. cc.159—Fin. (14)

Como cualquier coda, que consiste en acabar y recapitular todo lo dicho previamente, en ésta se pueden apreciar varias características que así lo demuestran, tales como introducir el tema B en la mano izquierda del piano al inicio de la misma. Si añadimos el hecho de que comienza con un cambio de *tempo* (*calmato espressivo*) y de dinámica

(*piano*) como aquí sucede, provoca una sensación de cierta novedad. Para ayudar a comprender mejor su estructura se ha dividido la coda en dos partes, C₁ y C₂.

C₁. cc.159—167. Durante la primera parte de la coda, C₁, el piano realiza con la mano izquierda el tema de B dos veces consecutivas, con la novedad de que en los compases 162 y 166 incorpora X de la introducción. A su vez se acompaña con un pedal de *mi*, y con tresillos cromáticos por saltos en la mano derecha. La viola realiza un acompañamiento que podríamos llamar de color en semifusas arpegiadas que forman acordes diferentes y que cambian en el valor de negras. En los cuatro últimos compases de C₁ la viola inicia la melodía con un arpeggio que comienza en parte débil que es repetida al tercer compás una vez más para concluir. El piano acompaña con notas de color en valores breves, como poco antes había realizado la viola de manera similar, imitando las cuerdas de un arpa.

Figura 16. Sonata, primer movimiento, coda, C₁, cc.150-154

La textura general de esta parte es densa, puesto que al inicio (c.159) las tres voces realizan ritmos completamente distintos, que conforman maneras distintas de acompañar a la melodía de la mano izquierda del piano. Hacia el final de C₁ la textura comienza a simplificarse pasando de tres a dos voces.

C₂. cc.168—Fin. (c.171 nº 15). C₂ se caracteriza por un nuevo cambio de *tempo* y dinámica (*Meno mosso* en *piano espressivo*). La textura varía de manera considerable, y esto se observa en el tratamiento de las voces. El piano entra a solo realizando exactamente los mismos últimos cuatro compases que acaba de realizar la viola, y se acompaña con acordes amplios en el registro grave del piano con notas duplicadas que confieren una sonoridad especial. En el compás 175 comienza la viola, que continúa el arpeggio ascendente de *mi* y llega a una hemiolia por grados conjuntos (cc.177—178) donde la sensación métrica desaparece por completo, en *ad libitum* y *crescendo*. Esta hemiolia funciona como si fuesen tres gestos independientes en la viola que ganan en intensidad para alcanzar en el siguiente compás un *re* agudo en *pianissimo súbito* (c.179). Este momento es más gestual que musical. A partir de aquí aparecen notas largas en la viola, pero notas muy breves en el piano que otorgan color y recuerdan a un instrumento de cuerda pulsada como se observaba en la anterior parte. Durante los cinco compases finales la viola mantiene la nota del quinto grado de la tonalidad, un *si*, mientras el piano *colorea* literalmente el paisaje como si fuese un arpa y recuerda por última vez el tema de B en la mano izquierda.

II. SEGUNDO MOVIMIENTO

Vivace

Podríamos decir que este movimiento es contrastante con respecto a los otros dos, principalmente en cuanto a carácter. Teniendo en cuenta que Clarke no usa estructuras nuevas, sino que continúa con las formas de la tradición y que además tiende a utilizar estructuras tripartitas, este segundo movimiento de la *Sonata* recuerda, por diversos motivos, al tercero de los movimientos de la sonata tradicional, el *Scherzo*, que era llamado *Scherzo-Minuetto* o *Trío*, de forma A-B-A.

Al igual que en el primero, aquí también existe una homogeneidad temática, mantiene una coherencia de principio a fin. El punto de cohesión viene dado porque hay un tema principal predominante que, o bien se reitera o bien se va variando y evolucionando.

Se sabe que la música inglesa de principios del siglo XX tendía a introducir sonoridades que aludían a la música popular. Este movimiento, así como el inicio del tercero que veremos más adelante, nos recuerda a la música folclórica. Aquí se demuestra en varios aspectos. El primero de ellos es el compás empleado y que es característico de esta música, el 6/8. El segundo es el ritmo interno de dicho compás, el ritmo más común de danzas populares en diferentes partes de Europa, la subdivisión ternaria. Asimismo, el propio perfil de la melodía del tema, que sólo abarca una tercera por arriba (el *re* se considera un adorno) y una cuarta por abajo es un ámbito muy reducido, que junto con la repetición de notas, son característicos de la música popular. Por último, la articulación empleada, el *staccato*, le proporciona un carácter inquieto y divertido.

En cuanto a la armonía este movimiento comienza en *La* menor. Una característica que llama la atención es el uso de las cuartas aumentadas o quintas disminuidas en varias secciones, como veremos en A₂, B₁ y B₂, en valores rítmicos distintos y de forma vertical u horizontal.

Un detalle recurrente que llama la atención es la particularidad de comenzar las frases, interrumpirlas y volverlas a comenzar, como si se tratase de una especie de intentos fallidos. O bien, como al comienzo de todo, engañar al oyente con un tema nuevo o la cabeza del tema y de repente cortar y empezar con otro (cc.15 y 27 con anacrusa).

Otra peculiaridad a destacar es la aparición de un número elevado de elementos que producen diversidad al movimiento. Estos son, por ejemplo, un número grande de comas musicales, sobre todo entre frases, aunque algunas acompañan a dobles barras entre partes. De la misma manera, aparecen varios calderones, encima de notas o incluso encima de la barra de compás, como sucede justo antes de comenzar la coda. Las dobles barras muestran los cambios de secciones y a veces los cambios de partes dentro de la misma sección, como ocurre en B. El último elemento son los cambios de *tempo*, y que coinciden exactamente con la aparición de las dobles barras, al principio de secciones y en el cambio de B₁ a B₂.

Con respecto a la viola, en este movimiento Clarke explora y explota sus posibilidades tímbricas mediante el uso de *pizzicati*, armónicos y sordina, pudiéndose considerar el más

expuesto de los tres movimientos, ya que demanda un mayor nivel técnico y control del instrumento, debido al uso continuado de escalas cromáticas y variedad de articulaciones.

Un mapa formal del segundo movimiento aparece en la siguiente figura:

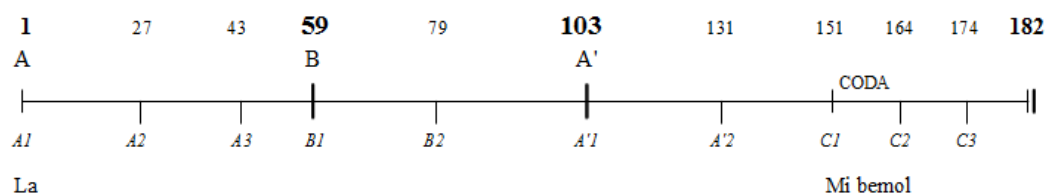


Figura 17. *Sonata*, segundo movimiento, esquema formal

SECCIÓN A. *Vivace*. cc.1—58

Como ya se adelantaba anteriormente, este movimiento es, en cuanto a carácter, opuesto con respecto a los otros dos. Un factor que demuestra este hecho es el *tempo*, *Vivace*. Asimismo, el tema principal del piano está escrito con una articulación en *staccato* junto con la indicación inicial de *leggero*, y en dinámica *piano*. Los arpeggios anticipados cada dos compases en la voz del piano precipitan y dan sensación de velocidad. Por último, la escueta línea en *pizzicati con sordino* de la viola añade un color especial. La sección A se divide en tres partes que veremos de manera más detenida a continuación.

A₁. cc.1—26. El tema de ágil articulación en *staccato* en el piano del que venimos hablando va a ser reiterado a lo largo del movimiento, por lo que he definido algunos motivos y células para facilitar el análisis. El motivo A, de grados conjuntos, comprende desde el inicio hasta el compás cuatro, dentro del cual extraemos dos células relevantes a las cuales he denominado células A y B:

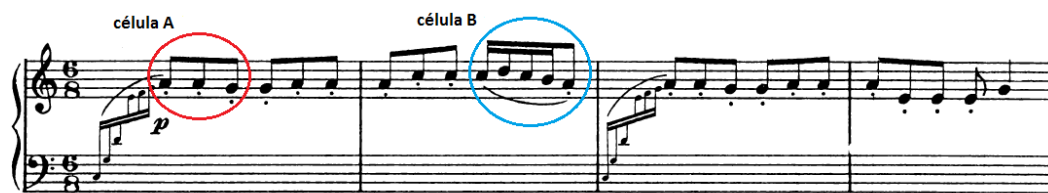


Figura 18. Sonata, segundo movimiento, motivo A, cc.1-4

El tema A de la primera frase (cc.1—12) no tiene una dirección musical larga, sino una estructura de dos en dos compases. Se puede dividir en antecedente, que correspondería con el motivo A (cc.1—4), y consecuente, desde entonces hasta el compás 12. Justamente cuando se empieza a sentir una mayor dirección es a partir del consecuente, de carácter más *legato*.

La viola acompaña la melodía en *pizzicati con sordino* imitando el acorde que el piano tiene inicialmente como arpeggio anticipado (*do-sol-re-la*). Una vez más, podemos observar el uso natural que hace Clarke del instrumento, aprovechando las cuerdas al aire de la viola. En la práctica, dicha parte no se escucha demasiado, porque además de ser en *pizzicato* la nota más aguda de la viola (cuerda *la*) coincide en parte fuerte con la primera nota del piano.

Me gustaría destacar un aspecto que considero relevante de esta parte, y es el juego con el ritmo y sus posibilidades, rompiendo la subdivisión ternaria del compás mediante la introducción de hemiolias (cc.8—9) provocando una parada en la intensidad rítmica de manera inesperada. Aclarar que en el compás 9 la hemiolia es mantenida ya solamente por la viola provocando el juego de dos contra tres. A partir del compás 10, mientras el piano va descendiendo en tesitura hacia el final de frase, la viola comienza con el arco, realiza los primeros armónicos del movimiento, y concluye esta frase con un motivo intenso acentuado y extraído del tema (cc.11—12).



Figura 19. Sonata, segundo movimiento, cc.5-12

En la segunda frase (cc.13—26, nº 16) se produce el efecto de interrumpir frases ya mencionado en la introducción de este movimiento. La viola va a comenzar una frase que se ve interrumpida súbitamente por el tema inicial de A en el piano (c.15). Pasa a acompañar con armónicos, y posteriormente de nuevo en *pizzicati*. En el piano, mientras la mano derecha hace el tema, la izquierda acompaña con unas corcheas breves en *staccato*. Un recurso que aparece por primera vez en la *Sonata*, es, tras haber utilizado el arpeggio anticipado, la autora da un paso más allá e indica desde la mano izquierda del piano hasta la derecha un *glissando on black notes* (anacrusa c.13).

A₂. cc.27—42. (17). Esta parte es una especie de variación del tema inicial, donde se emplean los ritmos de las células A y B. Por lo tanto, en cuanto a motivos no es contrastante con lo anterior. La viola pasa a conducir y llevar la dirección de la frase con un movimiento melódico arpegiado de articulación corta pero con ligaduras de arco. Combina estos saltos melódicos con algunos compases de escalas cromáticas ascendentes, que habían aparecido previamente en el piano, y armónicos también por salto, como por ejemplo en los compases 30—33.

El piano, cuyo acompañamiento es discreto, empieza la frase con la célula A de tres corcheas. Parece que va a empezar nuevamente con el tema, pero pasa de inmediato a acompañar con unas blancas con puntillo en la mano izquierda en un intervalo de cuarta aumentada (c.27). Mientras, en la mano derecha aparece la célula A de tres corcheas rítmicamente variada que se repiten en los compases cc.27—29 y cc.35—37. En otros momentos realiza un grupo de dos corcheas ligadas en intervalos de cuartas aumentadas u octavas (cc.31—34).



Figura 20. Sonata, segundo movimiento, A₂, cc.27-34

A₃. cc.43—58. (18). El piano comienza con el motivo A y la viola parece que va a empezar al mismo tiempo, pero cada dos o tres compases hace un parada mediante una nota larga, donde el piano vuelve a realizar el motivo A. Al tercer intento por parte de la viola desarrolla un poco más la frase encabezada por la célula A y continúa con una escala pentatónica (*mib-solb-lab-sib-reb*) en dosillos.

Esta parte se caracteriza por ser rítmicamente rica por varios motivos, como la alternancia de compás binario y ternario (6/8 y 9/8). Asimismo, podemos apreciar un juego rítmico de dos contra tres en la melodía de la viola de manera horizontal, mediante la alternancia de tres corcheas con dosillos, como de manera vertical, entre piano y viola (cc.45, 48—50).



Figura 21. Sonata, segundo movimiento, A₃, cc.43-50

A partir del compás 51 el piano retoma la frase principal con una mezcla de los elementos rítmico-melódicos del tema A, pero casi iguales al inicio del movimiento. Antes de la primera doble barra realiza una pequeña transición (cc.57—58) con arpeggios en semicorcheas que *disuelven* todo lo anterior. La viola reitera la célula A en octavas y retoma junto con el piano el juego rítmico de dos contra tres mediante dos hemiolias (cc.55—56).

SECCIÓN B. *Meno mosso*. cc.59—102. (19)

Toda la sección B se caracteriza por mostrar inestabilidad de distintas maneras, las cuales iremos analizando, en contraste con las secciones A y A'. Se subdivide en dos partes, B₁ y B₂, que son relativamente parecidas entre sí, a pesar de tener diferencias en cuanto al carácter, articulación y *tempo*.

B₁. cc.59—78. Formada por dos frases de diez compases cada una, esta parte es muy estable en cuanto a forma. El tema de la viola reitera la célula A en articulación de *portato*, y el uso del dosillo desestabiliza ligeramente la melodía, produciendo variedad rítmica dentro de la homogénea melodía. Ésta repite dos veces el mismo diseño melódico

en diferentes centros tonales, como veremos a continuación. La textura cambia por completo con respecto a la sección anterior, debido a las semicorcheas en arpeggios que realiza el piano en ambas manos, llenando por completo el espacio sonoro:



Figura 22. Sonata, segundo movimiento, B₁, cc.59-62

En términos armónicos, el intervalo que caracteriza esta parte es la cuarta aumentada,³⁵ intervalo muy disonante que ya aparecía en A₂. Suceden dos fenómenos curiosos. Verticalmente, al inicio, suena la cuarta aumentada *mib-la* entre ambas manos del piano, intervalo que se repite sucesivamente a diferentes alturas durante toda esta parte (*sol-do#*, *sib-mi*, *mib-la*). Existen, por lo tanto, dos centros tonales independientes a distancia de cuarta aumentada sonando de manera simultánea. Este hecho es lo que podríamos llamar politonalidad (una mano toca con un centro tonal en *la* y la otra en *mib*). Aquí no se produce un pensamiento armónico, sino que es un pensamiento horizontal.

Por otro lado, en cuanto al tema, B₁ se divide en dos frases de idéntica melodía a distancia de quinta disminuida, la primera, como ya hemos dicho, está en *la*, y la segunda en *mib*. Durante la segunda frase, las voces de las manos del piano se intercambian y se forma ahora el intervalo de quinta disminuida: *la-mib*, para continuar con la secuencia sucesiva de quintas sonando de manera vertical. La conclusión que se obtiene de esta parte es que solamente existe un intervalo. Es por esto que el interés reside en la sonoridad de cuarta aumentada, el intervalo más disonante que se puede utilizar. Este intervalo tan particular crea una parte muy especial, donde la inestabilidad se consigue por la disonancia que crea la politonalidad.

³⁵ En este contexto, a efectos auditivos y debido a que el piano es un instrumento temperado, un intervalo de cuarta aumentada o quinta disminuida suenan exactamente igual.

B₂. Più mosso. cc.79—102. (20). Esta parte continúa variando la idea de inicio del movimiento mediante la reiteración de la célula A en la viola, sobre todo a partir del compás 91. Una de las virtudes de Clarke ya citada es que, a pesar de repetir algunos diseños melódicos varias veces, a menudo idénticos, no resultan pesados. Esto ya sucedía en B₁ al final de cada frase, cuando repetía la célula A en *pianissimo* y *pochissimo ritardando*, buscando de esta manera un efecto, un color. Ahora utiliza este recurso pero no sólo al final de frase (cc.87—90), sino también al principio de la misma (cc.79—82):



Figura 23. Sonata, segundo movimiento, B₂, cc.79-82

Durante la primera frase (cc.79—90), otro fenómeno que llama la atención y recuerda en ese aspecto al tema A del primer movimiento, es el uso de las dinámicas súbitas, con la diferencia que en este caso son dentro del ámbito del *piano* (cc.83—87).

En la segunda mitad de B₂ (cc.91—102) se va ganando en intensidad por varios motivos:

- La repetición continuada de la célula A, a distancia de un pulso durante los cuatro primeros compases, combinada con la progresión ascendente de la melodía.
- El aumento de dinámica (de *pianissimo* c.91 a *fortissimo* c.102).
- La repetición del mismo compás en la viola y por el cambio de articulación de una corta (*spiccato*), a una larga (*portato*) a partir del compás 95.
- El *accellerando* final de los dos últimos compases (cc.101—102).

Por todos estos elementos el final de esta sección es bastante espectacular, donde además Clarke introduce una coma que produce una parada súbita y un silencio inquietante, dejando a la audiencia expectante durante un instante antes de continuar.

En términos armónicos, en esta parte se continúa con el uso de las cuartas aumentadas, pero pasan de ser simultáneas (B_1) a consecutivas, a distancia de pulso, entre la primera semicorchea del primer grupo de cuatro y la primera del segundo (*fa#-do*):



La particularidad rítmica de este B_2 es lo que podríamos llamar la polirritmia, que consiste en la existencia de diferentes compases de manera simultánea en las distintas voces. En la voz del piano se produce un cambio de compás (de 6/8 a 2/4), y pasa ser un acompañamiento con subdivisión binaria en la melodía de subdivisión ternaria de la viola, con cuatro semicorcheas en vez de seis, a diferencia de como ocurría en la sección anterior. La textura se aligera por este motivo (menos semicorcheas), y porque además estas semicorcheas no se producen de manera simultánea sino sucesiva. El piano se siente como a dos voces (mano izquierda, mano derecha) a la distancia de la ya mencionada cuarta aumentada. La inestabilidad que produce esta polirritmia se consigue con la *disonante* relación rítmica de una voz a tres y otra a cuatro.

SECCIÓN A'. *Tempo I*. cc.103—150. (21)

La sección A' comienza tras el abrupto final de la sección B con la vuelta al *Tempo I*. Éste indica una vuelta al inicio en varios aspectos, como la reaparición del tema A, pero difiere en el tratamiento del mismo así como de las partes que acompañan.

A'1. cc.103—130. El piano realiza el motivo A, que repite cuatro veces formando dos frases estables de ocho compases cada una. Clarke continúa mostrando su gran cualidad de repetir motivos, jugando en este caso con los registros, alternativamente grave-agudo-grave-agudo y en distintos centros melódicos: *la-do-re-sol*. En cuanto a textura, la viola

acompaña estos motivos en armónicos solamente cuando el piano se encuentra en el registro agudo, armónicos que recuerdan a los del compás 18 de la sección A.

The image displays two systems of musical notation. The first system consists of a piano part (bottom staff) and a violin part (top staff). The piano part begins with a forte (*ff*) dynamic and a melodic center labeled 'centro melódico LA'. The violin part enters with a pianissimo (*pp*) dynamic and a melodic center labeled 'centro melódico DO'. The second system continues the piano part with a forte (*ff*) dynamic and a melodic center labeled 'centro melódico RE'. The violin part continues with a melodic center labeled 'centro melódico RE'. The piano part in the second system also features a 'pp brillante' dynamic marking.

Figura 24. Sonata, segundo movimiento, A'₁, cc.103-114

La primera mitad de A'₁ es parecida al inicio (c.15), ya que el piano realiza en la mano izquierda el mismo esquema de acompañamiento, como se observa en la imagen anterior.

En la segunda mitad (cc.119—130), el protagonismo recae otra vez en la viola y comienza una frase que combina la célula A en cuanto al ritmo pero con intervalos de cuarta, y la célula B, que es literal. De manera simultánea, el piano acompaña por primera vez con acordes en dosillos en diferentes registros (cc.119—126), reapareciendo el juego rítmico de dos contra tres. Los últimos cuatro compases antes de llegar a A₂ (cc.127—130), Clarke recupera³⁶ literalmente los compases 23—26 de A₁, de larga escala cromática en el piano con la viola realizando una hemiolia en *pizzicati*.

³⁶ Era habitual que Clarke reutilizase material no sólo dentro de la misma obra o movimiento como en esta ocasión, sino también instrumentar la misma obra a varios instrumentos distintos, como la *Passacaglia* compuesta para viola o violín, así como realizar transcripciones de otras obras que no son suyas (Stevens *op.cit*).

A'₂. cc.131—150. (22). Esta parte es, en cuanto a estructura, igual que A₂. La diferencia radica en que aparece un nuevo tratamiento de las voces que confiere una textura diferente. Ésta es de tipo canónica entre viola y piano (mano derecha), que entra a distancia de un pulso después que la viola. En la mano izquierda mantiene los saltos de cuarta aumentada en blancas con puntillo y el elemento cohesionador de este movimiento, la célula A (cc.134, 138, 142).



Figura 25. *Sonata*, segundo movimiento, A'₂, cc.131-138

En contraste con A, la sección A' no tiene una tercera parte A₃, por lo que la inglesa recupera la pequeña transición que había en A₃ (cc.57—58) y que anticipaba el motor de acompañamiento de la sección B, y la amplía ahora a cuatro compases aproximadamente. Mientras el piano realiza las semicorcheas idénticas de A₃ con el intervalo de cuarta aumentada que lo caracteriza, la viola recuerda al motivo de B₂ (147—150).

CODA. *Meno mosso*. c.151—Fin. (23)

Durante esta coda Clarke reutiliza diseños melódico-armónicos utilizados previamente, para recapitular y finalizar el movimiento. Mediante la combinación de los mismos realiza una especie de *colage*. Por ello, coge una parte del B₁, una frase de A₁ y finalmente un recuerdo sutil y difuminado de todo lo anterior.

En términos de sonido la textura se va acabando, agotando, desapareciendo. El piano se reduce a lo mínimo. Esta sensación de final es progresiva y natural. Las quintas verticales con corcheas a partir del compás 174 contribuyen más a esta sensación, debido a que suenan huecas y vacías.

C₁. cc.151—163. La melodía realizada por la viola es extraída de la segunda mitad de B₁ (centro melódico *mib*), pero juega con los registros, ya que al cuarto compás (c.155) cambia de octava con respecto al original. El piano acompaña en esta parte con acordes de valores largos. Éste realiza al inicio una especie de eco breve a la entrada de la viola en el compás anterior (cc.151—152). En la última parte (cc.160—163) acompaña con acordes arpegiados, al tiempo que la viola hace un juego de bariolaje de cuerdas *poco a poco animando* y unos armónicos que desembocan en C₂.

C₂. cc.164—173. (24). La música de Clarke se caracteriza por tener una unidad de motivos, frases y estructuras. Es por ello, y como se volverá a ver al final de la *Sonata*, que esta frase podría considerarse como la que realmente cierra el movimiento, ya que es la frase inicial del mismo, pero en un registro de octava aguda (recordemos que estaba en el centro melódico de *la*). El acompañamiento en la viola es, de la misma manera, el mismo que se producía al inicio.

C₃. cc.174—Fin. A esta parte la he llamado “El Reloj”, y debo decir que es un apelativo personal, ya que me recordó al *tic tac* del mismo desde el primer momento que lo escuché. Aquí el silencio importa más que la música. Es una especie de recuerdo lejano de lo que el tema fue, debido, por un lado, a la casi completa ausencia de acompañamiento por parte del piano, que repite mismo diseño rítmico del compás 15, pero por saltos con las mismas notas desde el principio al fin de la frase. La viola, por su

cuenta, recuerda vagamente el tema y finaliza con la secuencia de una nota larga, armónico y *pizzicato*, en honor y síntesis de las principales características del movimiento.



Figura 26. *Sonata*, segundo movimiento, coda, C₃, cc.174-Fin

III. TERCER MOVIMIENTO

Adagio

Este movimiento es el más largo de los tres y se divide en dos grandes secciones, A y B. De modo análogo a lo que sucedía en el primer y segundo movimiento, también el tema principal de este tercero se caracteriza por ser modal, y por tanto diatónico, evolucionando poco a poco a cromático. Otro punto en común con los otros movimientos se produce con la exposición de una melodía inicial y el posterior tratamiento de la misma mediante su variación, pero sin llegar a existir un desarrollo. Para finalizar, otro rasgo general en toda la *Sonata* es relativo al ritmo, con el uso habitual de hemiolias y el juego de dos contra tres en el mismo pulso. Ambos recursos confieren inestabilidad.

Una de las conclusiones más importantes que se han obtenido tras analizar la obra entera ha sido comprender la intención de la compositora. Clarke pretendía darle a la *Sonata* una forma de obra unificada, por lo que establece una forma cíclica. Esto lo consigue volviendo a introducir los temas del primer movimiento en este último. Piensa, por lo tanto, en una unidad entera de obra en términos de textura, tratamiento de los temas, mantenimiento continuado de las características cromáticas y en la intención de no hacer los temas A y B contrastantes, consiguiendo mediante este gesto dar forma y coherencia.

Como ya se ha mencionado en el primer movimiento, era habitual de la música inglesa crear sonoridades que recuerdan a la música popular. En este caso, esto se consigue con la escala pentatónica al inicio del movimiento. Las escalas pentatónicas, al no tener semitonos, no suenan tonales y provocan sensación de estatismo.

Este movimiento añade un tema nuevo a la obra, el tema A, que aparece en toda la sección A, y el cual va variando, aunque manteniendo la idea temática inicial. Clarke consigue, de manera brillante, dar sensación de novedad e interés al movimiento, mediante intensificaciones rítmicas y melódicas, con sonoridades y tímbricas, y con una amplia variedad de matices y cambios de *tempo*. Esto es lo que conforma la textura de la obra, tan importante en el estilo que define a Clarke. Esta variedad de recursos en su estilo compositivo que ya habíamos visto en los dos movimientos anteriores, se aprecia en éste con mayor intensidad. A menudo, estos cambios coinciden en los cambios de partes o frases, como sucede al comienzo de A_{1.2} (c.23). En este momento el tema ha sido escuchado en tres anteriores ocasiones, pero con una diferente disposición instrumental, un registro más abierto de la melodía del tema en la viola (octava aguda), y añadido al acompañamiento ondulante de la célula C³⁷ en el piano, la sensación percibida es realmente nueva.

De manera específica, podríamos decir que este movimiento tiene, a primera vista, una mayor variedad de actividad. Se aprecian dentro de las dos secciones principales un número considerable de partes, separadas casi siempre por dobles barras. Asimismo existen bastantes cambios de armaduras que juegan con la sonoridad y cambios de

³⁷ Esta célula será explicada en la página 116.

tempo, carácter y compás. Por último, la aparición de calderones y comas es bastante habitual. Todos estos recursos combinados enriquecen notablemente la textura.

La estructura formal del tercer movimiento se muestra en la siguiente figura:

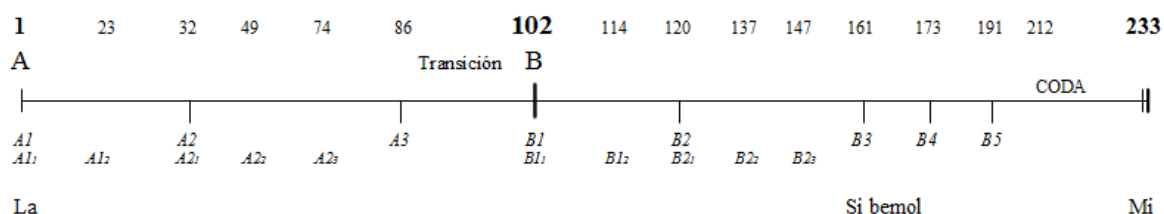


Figura 27. *Sonata*, tercer movimiento, esquema formal

SECCIÓN A. *Adagio*. cc.1—101

En esta sección se expone el nuevo material temático del tercer movimiento, ya que, como veremos, a partir de la sección B se retoman elementos de los otros dos movimientos, sobre todo del primero. La sección A se caracteriza por estar unificada gracias al tema (pentatónico en su primera aparición, con variaciones más o menos importantes a medida que la sección avanza), que le otorga una característica única a toda esta parte. Se divide en A₁, A₂ y A₃ en base a los cambios de carácter, influidos habitualmente por los cambios de *tempo* y/o de armadura.

Una observación interesante que se aprecia es el cambio inmediato de textura al empezar un nuevo tema variado. Al variar ésta, Clarke aúna algo del pasado y conocido como es el tema ya expuesto, con algo nuevo que puede ser el acompañamiento o una zona estabilidad-inestabilidad según interese. En la misma línea, otra relación que se podría establecer es la alternancia que se da entre partes activas e inestables con partes tranquilas y estables.

Me gustaría aclarar que en esta sección se indican las frases según se vayan produciendo las diferentes entradas del tema A, denominándolos tema 1, tema 2, tema 3, y así

sucesivamente. A veces el cambio de tema coincide con un cambio de parte dentro de los diferentes A, y otras veces no, ya que algunas partes tienen una mayor longitud.

A₁. cc.1—31

A₁ tiene una textura de melodía acompañada, con la particularidad de que a veces el piano, además de acompañar, realiza al unísono la melodía del tema de la viola (cc.17—22).

A_{1.1}. cc.1—22. Tema 1. El tema A es realizado por el piano a solo y abarca desde el compás uno hasta el cuatro, aunque la frase principal de la sección A finaliza en el ocho. El elemento característico de esta parte es el uso en la melodía diatónica de una escala pentatónica menor de *re* (*re-fa-sol-la-do*) con centro melódico en *la*. De hecho, al final de la frase A (c.8), la melodía finaliza en *la*, lo que confiere un carácter suspensivo. Esta línea melódica tiene un carácter etéreo, provocado por la sensación de quietud y tranquilidad que producen las escalas pentatónicas, como si se tratase de una melodía lejana y parada en el tiempo.

Dentro del tema A, destacaremos la célula C, un tresillo en donde el intervalo importante que va a sufrir transformaciones es el que se produce de la segunda a la tercera corchea. En el tema 1 este intervalo es de segunda mayor, de *sol* a *fa*. Para comprender lo importante que es esta célula, basta con observar que se repite ya cuatro veces en la primera frase. A pesar de ser posteriormente modificada, esta célula es la misma, ya que es fácilmente reconocible en todo el movimiento.

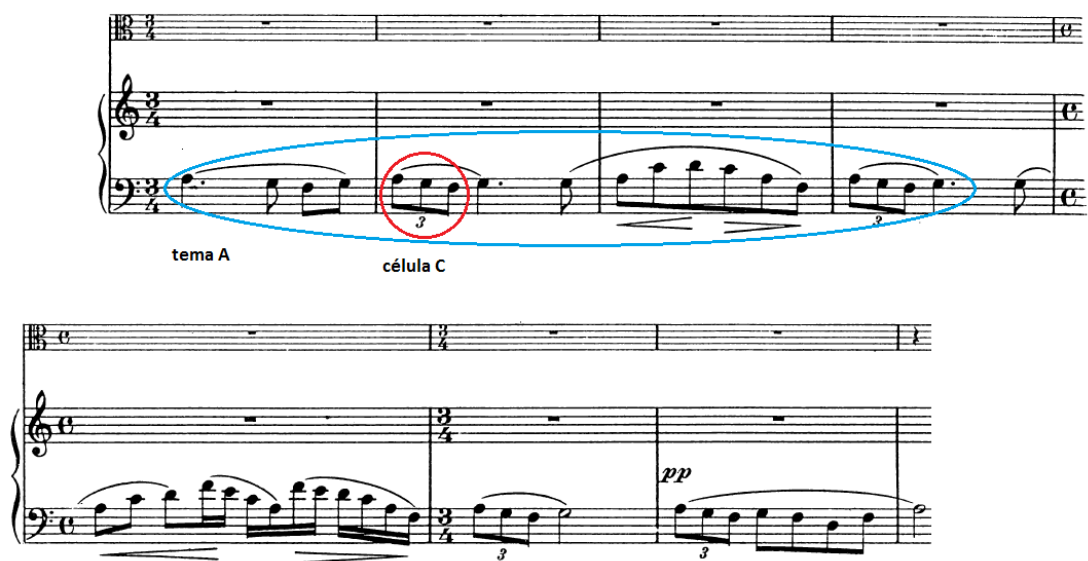


Figura 28. Sonata, tercer movimiento, A₁, tema 1, cc.1-8

Tema 2. c.9. A partir del compás 9 se produce la segunda entrada del tema A en la viola, pero esta vez el intervalo que usa es de segunda menor, añadiendo un cromatismo a la tercera nota (*fa*#), y un *mib* en el compás 11. La textura es de melodía acompañada por el piano, con bastantes cromatismos que aportan una sensación de inestabilidad.



Figura 29. Sonata, tercer movimiento, sección A, A₁, tema 2, cc.9-12

Tema 3. c.17. (25). La viola continúa con la melodía del tema añadiéndole más cromatismos (*do*#-*do* natural). De la segunda a la tercera corchea se produce ahora una tercera menor. El piano se torna aún más inestable, pues perduran los cromatismos pero

además aparecen escalas cromáticas ascendentes y descendentes y figuración rítmica más breve (fusas, semicorcheas).



Figura 30. Sonata, tercer movimiento, A₁, tema 3, cc.17-20

Los compases 21—22 vaticinan un cambio mediante la reiteración de la célula C en ambos instrumentos al unísono, y por aumentación en el compás 22. Aquí la intervállica de las corcheas permanece en tercera menor (*do-la*) como la vez anterior expuesta.

Durante el tema 3 la textura se densifica. Por un lado, tres voces duplican la melodía, entre la viola y ambas manos del piano, reforzando el mensaje. Por otro, una voz distribuida entre ambas manos del piano acompaña realizando arpeggios ascendentes y descendentes del mismo acorde todo el tiempo (*re#-fa#-la-do#*), alguna escala cromática (c.18), y con figuración rítmica breve (fusas, semicorcheas), intensificando toda esta parte. Un apunte curioso que llama la atención es que esta parte es muy activa en cuanto a ritmo, pero en cuanto a armonía es bien estática, porque repite el mismo acorde en diferentes registros.

A_{1.2}. cc.23—31. Tema 4. Comienza el piano con una breve introducción de un compás y la indicación de *calmato*, repitiendo la célula C en octava grave con las mismas notas de finalización del pasaje anterior. Esta célula actúa de colchón para la entrada de la viola en

el compás 24, que realiza el tema inicial en octava aguda. Al igual que al inicio del movimiento, este pasaje es estable y tranquilo, de textura cristalina. Posteriormente, en el acompañamiento de piano, el intervalo de C es aumentado en algunos momentos, a tercera mayor y cuarta justa a partir del compás 26.



Figura 31. Sonata, tercer movimiento, A₁, tema 4, cc.24-31

A₂. cc.32—73. (26)

A_{2.1}. cc.32—48. Tema 5. Se produce un cambio de armadura, de ninguna alteración a seis sostenidos, que se percibe como un cambio armónico importante. Es, al igual que el anterior, un pasaje estable tonal. Inicialmente esta es la variación más rica en cuanto a ritmo, como podemos ver en la figura de la página siguiente.

El piano lleva la melodía durante dos compases, donde la célula C está variada en cuanto a ritmo e intervalos (cuarta justa). A *tempo* y *semplice* dan una idea bastante clara de cómo Clarke quería este pasaje. A partir del tercer compás la viola coge el tema y es acompañada hasta el compás 36 por el piano en acordes. Desde ese momento (c.37), el piano continúa en un juego vertical de dos contra tres (corcheas por grados conjuntos-tresillos arpegiados) entre ambas manos, lo que le confiere un carácter rítmicamente

inestable, mientras la viola realiza una melodía basada en el tema, pero de notas largas, que provoca la sensación de ser todo más lento.

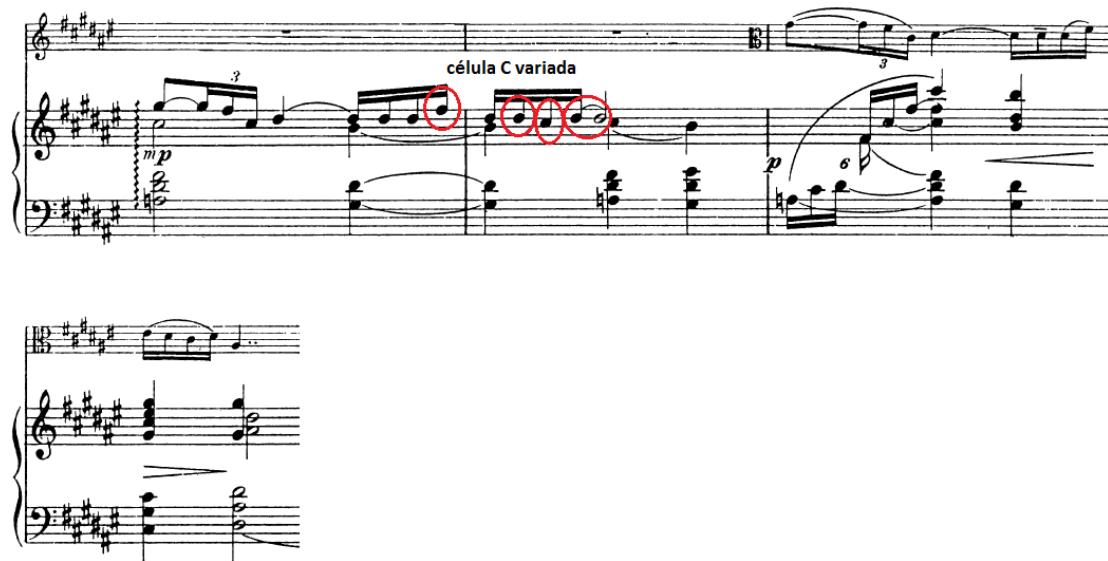


Figura 32. Sonata, tercer movimiento, A₂, tema 5, cc.32-35

Tema 6. c.45. (27). En el compás 45 se produce una nueva variación del tema realizada por el piano a solo, que es, al igual que la anterior, de gran variedad rítmica. La diferencia radica ahora en el carácter *espresivo* y *con tenerezza* pedido expresamente en la partitura. Durante estos cuatro compases se puede apreciar una comunicación entre ambas manos del piano que se auto acompaña al mismo tiempo que realiza el tema (ver extracto del tema 6 en la figura de la página siguiente).



Figura 33. Sonata, tercer movimiento, A₂, tema 6, cc.45-47

A_{2.2}. cc.49—73. De nuevo, se produce un cambio de armadura dentro de A, pasando de seis sostenidos a ninguno, comenzando en un *La* menor disonante motivado por la séptima (*sol*) que realiza la viola. Esta parte es una analogía de la parte explicada durante los compases 36—44, dentro de A_{2.1} (segunda mitad tema 5), tanto por la melodía en valores largos de la viola como por el acompañamiento del piano.

Tema 7. (28). A partir del compás 57 la viola comienza con la misma variación que se producía en el compás 45 en el piano (tema 6), pero ahora es una versión más extendida de la misma, que pasa de cuatro a siete compases. El piano acompaña con arpeggios desplegados que van de una mano a otra. Es un pasaje algo cromático e inestable, y la textura es parecida a la del tema 6, a diferencia de que ahora la viola realiza el tema variado y el piano acompaña en escalas interconectadas en ambas manos, pues son de amplio registro.



Figura 34. Sonata, tercer movimiento, A₂, tema 7, cc.57-60

Tema 8. c.64. (29). La característica principal del tema 8 es que en el intervalo característico de la célula C usa una segunda aumentada, intervalo que la autora usa por primera vez en el tema. Es un pasaje penetrante tanto por su dinámica, *forte*, como por el adjetivo *appassionato*, donde ambas manos del piano y la viola hacen el tema al unísono.

Figura 35. Sonata, tercer movimiento, A₂, tema 8, cc.64-67

El acompañamiento del piano es inestable y bastante cromático, con figuras rítmicas muy breves (fusas) que terminan de llenar todo el espacio sonoro. Otro efecto que intensifica más la tensión, es que a partir del compás 67 la distancia en el intervalo de C aumenta: al *do* natural, que estaba a distancia de semitono del *si* natural, le añade un sostenido quedando los intervalos de la siguiente manera: *do#-si-lab* (segunda mayor y segunda aumentada). A partir del compás 69 el tema se diluye a una nueva parte, mediante una escala cromática descendente en la viola. Pese a que a partir de este momento la inestabilidad continúa, así como los cromatismos de la escala, la textura se transforma.

A_{2.3}. cc.74—85. Tema 9. (c.84 nº 30). Esta parte es igual a lo que llamamos A_{1.2} (tema 4), donde el piano comienza durante un compás con el colchón de la célula C, que continúa en el segundo compás cuando la viola inicia el tema en una tesitura bastante grave. A diferencia de A_{1.2}, la melodía es en *si*, sin embargo la textura es parecida, de melodía acompañada, y Clarke duplica ahora los tresillos en ambas manos. Es un pasaje bastante estable, con la peculiaridad que los dos últimos compases son una especie de amago de A₂, con la cabeza del tema variado en la mano derecha del piano y mano izquierda y viola acompañando (cc.84—85).



Figura 36. *Sonata*, tercer movimiento, A₂, tema 9, cc.75-78

A₃. TRANSICIÓN. cc.86—101

Este pasaje tiene como rasgo principal la claridad de las voces en ambos instrumentos en *pianissimo sempre*. Son varias las características por las que se puede considerar A₃ un pasaje de transición. La parte de la viola funciona como eco de lo anterior mediante la reiteración de C. El segundo intervalo de la célula va aumentando en valor rítmico y con

una hemiolia (cc.89—90). Otra hemiolia de blancas con la indicación de *morendo* aparece en los compases 92—93. Este pasaje se aprecia en la figura que aparece a continuación:



Figura 37. *Sonata*, tercer movimiento, A₃, cc.86-93

Desde el compás 98, la línea del piano va cogiendo el *tempo* de la sección que va a venir, con figuras breves en torno a un *do*, que se va precipitando rítmicamente hasta llegar a la sección B (c.102).

En términos armónicos, mientras la viola gira en torno a un *sol*, el piano realiza acordes tríadas bastante consonantes. La única excepción a este carácter consonante podría considerarse el segundo acorde de *La* mayor (c.86).

El tema 10 comienza en el compás 94 en un *ppp lontano*. Finalmente, la viola inicia un trémolo en la cuerda *do* en *ponticello trémolo* que une el final de la sección A con la sección B (c.102), donde permanece en dicha nota durante varios compases (hasta el c.112).

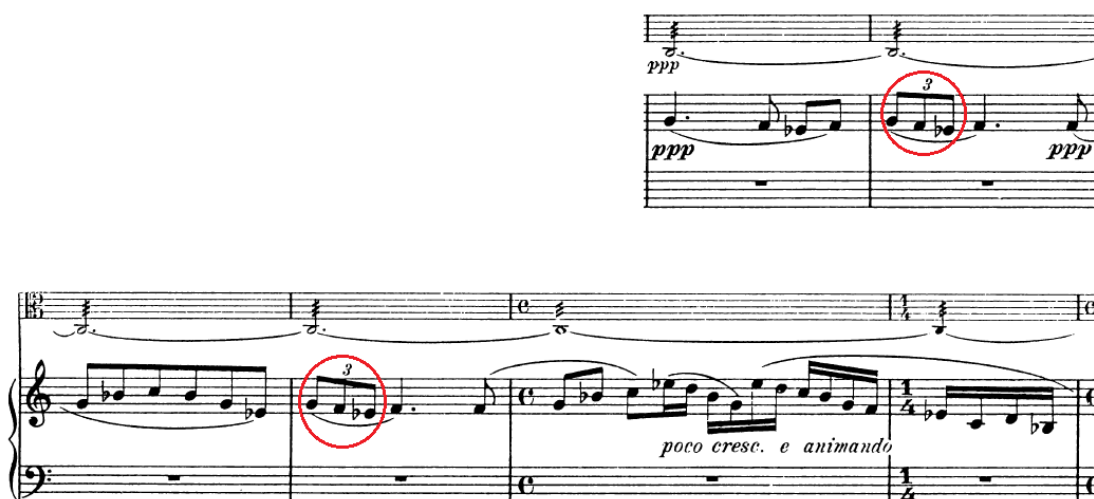


Figura 38. *Sonata*, tercer movimiento, A₃, tema 10, cc.94-99

SECCIÓN B. *Allegro*. cc.102—211. (31)

B es la sección más grande de todo el movimiento. Este es el momento de unificación de la *Sonata*, retomando los motivos expuestos en el primer movimiento. Se divide en cinco partes, y las dos primeras a su vez en otras más pequeñas.

Hay una característica importante en esta sección, ya que aparece en bastantes ocasiones, y consiste en la reutilización de un motivo melódico de determinada duración en otro centro melódico, formando de esta manera frases más amplias (c.120).

B₁. *Allegro*. cc.102—119

B_{1.1}. cc.102—113. En esta parte Clarke repite parte de la introducción del primer movimiento (cc.8—11), pero con un intercambio en las voces, ya que ahora es el piano quien hace el motivo principal, acompañado por la viola en trémolo. A partir del compás 106, el piano realiza dos veces consecutivas el motivo entero I₁, para pasar a partir del compás 110 a realizar un pasaje que recuerda mucho a las transiciones del primer movimiento. La viola desde el compás 106 continúa con el pedal en *do* que pasa a ser medido en seisillos de semicorchea. Esta sección es armónicamente estable y de textura contrapuntística imitativa entre las manos del piano en sus primeros compases (cc.102—103).



Figura 39. Sonata, tercer movimiento, B₁, cc.102-107

B_{1.2}. cc.114—119. (32). En esta breve parte de seis compases, aparece una escala ascendente de cuatro notas repetidas (*re-sol-la-do*) de la escala pentatónica inicial (c.113). No actúa como una anacrusa, sino que es más bien un movimiento expresivo con carácter enfático, al igual que la coma, que enfatiza para que la llegada al *mib* sea más intensa. Esta parte recuerda la cabeza del tema A del primer movimiento en la viola (c.114), y este mismo esquema se repite dos compases después (c.116). El piano también es temáticamente relevante, ya que acompaña recordando en ambas manos las células rítmicas X y Z, (cc.115—117) con cromatismos e inestabilidad. La tercera vez (c.118), la viola continúa con un pasaje en semicorcheas en *spiccato*, mientras el piano le acompaña con tresillos en arpeggio, produciéndose el choque rítmico inestable de dos contra tres que ya hemos observado en otras partes de la Sonata.

B₂. Agitato. cc.120—160. (33)

B_{2.1}. cc.120—136. Esta parte es estable en cuanto a armonía, no obstante, hay otros elementos que convierten el pasaje en un momento tenso, como son el carácter, ágil y veloz (*Agitato*) y la dinámica en *pianissimo*. La viola realiza la melodía, caracterizada por un movimiento melódico de cuatro compases que se repite a su vez cuatro veces, en

distintos centros melódicos (*la -mi -re -do#*). Las melodías en *la* y *mi* son idénticas así como sucede con las de *re* y *do#*, y entre la primera y la segunda también se parecen bastante. Destaca la célula Y del primer movimiento en forma de cuatrillo, por estar en un compás de subdivisión ternaria (nuevo compás en la *Sonata*, 12/8). También aparece la célula A en *staccato* en ambos instrumentos. La textura es una melodía acompañada por el piano, con una estructura bastante clásica que se repite a cada compás. Es un acompañamiento rítmicamente estable y claro, mediante una ligadura de cuatro negras con puntillo por saltos en la mano izquierda que, con las corcheas de la derecha forman un arpeggio. Destaca una pequeña imitación de la célula A en los compases 123 y 127, o la imitación del mismo diseño rítmico de los compases 129 y 133 a distancia de dos pulsos con respecto a la viola. Por último, antes de cambiar de parte, aparece una pequeña contestación a distancia de un pulso en el compás 135.

centro tonal LA

pp

p

f

Figura 40. *Sonata*, tercer movimiento, B_{2.1}, cc.120-127

B_{2.2}. cc.137—146. (34). Esta parte está formada por una frase de ocho compases cuyas dos semifrases son idénticas pero, tal y como ocurría antes, en centros tonales diferentes, *re* y *sol*. La viola realiza la melodía y el ritmo es extraído de la célula rítmica A del segundo movimiento. En cuanto a carácter, es contrastante en articulación con respecto al B_{2.1}, ya que pasa de ser *legato* a ser ligero y articulado en *spiccato*, y rítmicamente destaca la combinación de varios tresillos con un dosillo por compás. El piano sigue acompañando y no es excesivamente contrastante con lo anterior, pero ahora desaparece la ligadura de la mano izquierda apareciendo una articulación por pulso, que acompaña en este sentido al carácter de la melodía de la viola. A partir del compás 137 comienza a verse alterada la precisión rítmica que había en B_{2.1} motivada por la densidad armónica del acorde de la primera corchea de la mano derecha, que provoca una especie de contratiempos en dinámica de *mezzo forte*.



Figura 41. Sonata, tercer movimiento, B_{2.2}, cc.141-145

B_{2.3}. cc.147—160. Esta parte está formada, al igual que las anteriores, por dos frases iguales en centros melódicos distintos, *sol* y *re#*. La viola comienza con el motivo I₁ de la introducción del primer movimiento, que repite dos veces en cada frase, para luego *diluirlo* mediante notas de valor largo en los compases siguientes (cc.151—152 y cc.158—159). De esta parte destacaría el carácter intenso que tiene, sobre todo en la melodía, con

fuerza y en dinámica *fortissimo*. El acompañamiento del piano es *mezzo forte* y homogéneo en cuanto a ritmo, pero de tipo cromático.

centro tonal RE#

dim. e rit.

dim. e rit.

Figura 42. Sonata, tercer movimiento, B_{2,3}, cc.154-160

B₃. Comodo: *quasi pastorale*. cc.161—172. (35)

Esta parte, donde se produce de nuevo un cambio de armadura a cinco bemoles, está en Sib menor. Se divide en dos frases de seis compases cada una y de misma melodía, aunque tratada de maneras distintas. La melodía, de carácter tranquilo, está caracterizada por descender por terceras y subir en escalas ornamentales, y utiliza el elemento rítmico de las transiciones del primer movimiento (corchea-dos semicorcheas).

La primera intervención es realizada por el piano a solo, que se auto acompaña con notas largas. En la segunda frase (c.167 con anacrusa), el tema pasa a la viola. La novedad radica en el tratamiento de la melodía, porque a distancia dos pulsos entra el piano, que imita la melodía de la viola a distancia de una tercera menor superior a modo de canon. Estas

cascadas de escalas ascendentes y terceras descendentes finalizan juntas en ambos instrumentos con un bello final de frase en el compás 172.



Figura 43. *Sonata*, tercer movimiento, B₃, cc.167-172

Armónicamente es un pasaje totalmente diatónico, donde durante la primera parte destaca el pedal de *mib*. Los centros melódicos parecen ir pasando de *sib* a *mib* y finalmente a *lab*. Esta parte es muy contrastante con respecto a la intensidad de la anterior, donde la viola con sordina provoca una atmósfera totalmente diferente.

B₄. Quasi fantasía. cc.173—190. (36)

Se produce un nuevo cambio de armadura, de cinco bemoles a ninguno. Pero en la práctica, en cuestiones armónicas lo que se escucha es un cambio de cinco bemoles a seis sostenidos, ya que toda la melodía tiene alteraciones accidentales. En cuanto a su estructura, esta parte se divide en dos frases totalmente diferentes. La primera de ellas,

realizada casi en su totalidad por el piano, recuerda a una improvisación libre de carácter cromática. A esta sensación de libertad contribuye el hecho de la existencia de dos paradas al cuarto y al octavo compás, indicadas por un calderón en la última nota. En esta ocasión, Clarke utiliza como elemento recurrente el motivo Y del primer movimiento. La viola se une al final de cada semifrase del piano para contribuir al elemento suspensivo de cada una mediante un intervalo amplio de sexta mayor.

La segunda parte de B₄, a partir del compás 181, difiere bastante de la primera parte en cuanto a carácter, mucho más intenso, con la indicación de *rinforzando* y un tratamiento del acompañamiento mucho más activo. La viola retoma el motivo I₁ dos veces consecutivas, de manera parecida a la presentada en B_{2,3}, aunque la segunda de ellas aparece ligeramente modificada. El piano realiza la célula Y de manera simultánea donde la viola realiza la célula X. Después se produce un contrapunto imitativo de la célula Y entre voces en los compases alternos 182 y 184. Es un pasaje intenso.

Los últimos seis compases (cc.185—190) antes del cambio anticipan en la melodía lo que va a suceder en B₅. La compositora reutiliza el ritmo corchea-dos semicorcheas del primer movimiento que ya había introducido en B₃, acompañado por acordes de negras en *staccato* al piano. La viola repite el mismo movimiento melódico de tipo *ostinato* por grados conjuntos de cuatro notas de manera incesante.



Figura 44. *Sonata*, tercer movimiento, B₄, cc.181-187

B₅. cc.191—211. (37)

Esta parte es muy relevante dentro del movimiento y de la *Sonata* en su conjunto, puesto que es aquí cuando se produce la síntesis de todo, donde Clarke une los elementos rítmico-melódicos del primer movimiento y los del tercero. Se subdivide en tres frases. En la primera, mientras la viola continúa con su *ostinato* intenso e incisivo del cual veníamos hablando en B₄, y motivo rítmico extraído del primer movimiento, el piano comienza a hacer en ambas manos y en aumentación el tema A (los primeros cuatro compases de este movimiento) dos veces, la primera en *la* y la segunda en *re*.

En la segunda frase (c.199, nº 38), la viola pasa a realizar la cabeza del tema A, de sólo dos compases, que continúa en aumentación. A distancia de compás (c.200), el piano comienza a imitar a la viola con la cabeza del tema A realizando un contrapunto imitativo. Mientras, con la mano derecha realiza escalas ascendentes y descendentes sin cesar que llenan por completo de sonido esta intensa frase.

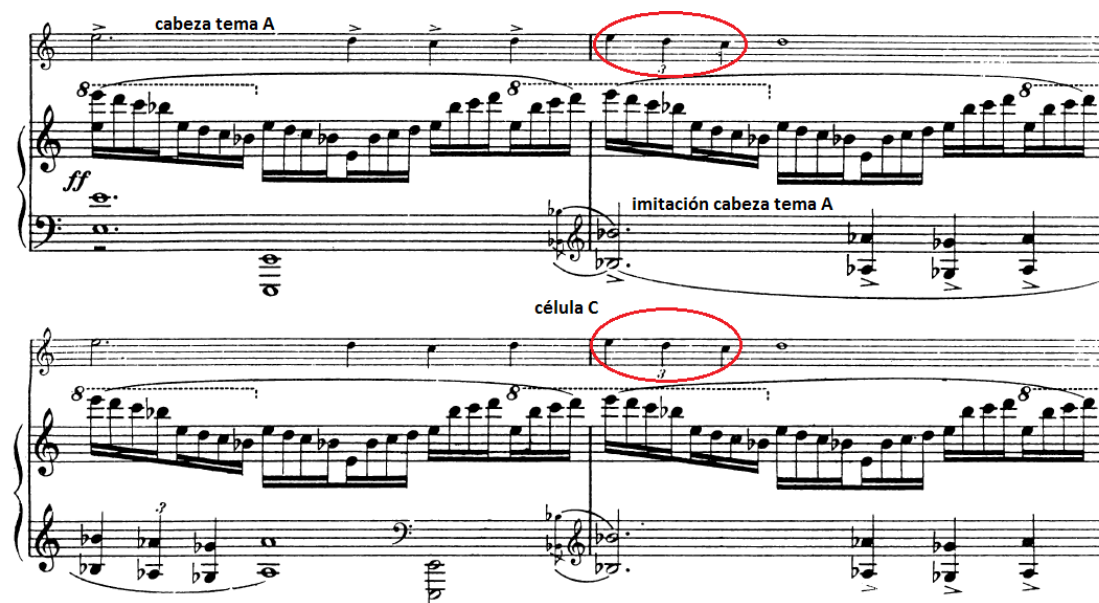


Figura 45. Sonata, tercer movimiento, B \flat , cc.199-202

Me gustaría resaltar la secuenciación que realiza Clarke en cuanto a dinámicas en este pasaje. La sucesión es la siguiente: *fortissimo* (c.199), *molto marcato* (c.202), *piano* súbito (c.204), y a partir de ahí un *molto crescendo* hasta el final del 205 que finaliza de manera inesperada en el compás 205 sin *ritardando* previo, sólo con *tenuto* en la última negra de la viola y un calderón en barra de compás.

Es curioso cómo la compositora introduce, en la última frase (cc.206—211), el tema A (en aumentación) por última vez antes de la coda, a modo de recordar y concluir la sección B y el tercer movimiento. De apenas seis compases, es una frase opuesta a todo lo anterior, que vemos reflejado por varios motivos: un cambio de *tempo*, *Poco meno mosso*, de dinámica, que pasa de *fff* a *piano* de manera repentina, y por último, con el tratamiento de las voces. Mientras la viola realiza el tema A entero, el piano acompaña con acordes en un contrapunto homofónico, pero al mismo tiempo mantiene la horizontalidad de las voces que son independientes entre sí.

CODA. *Agitato*. cc.212—Fin. (39)

Esta coda tiene doble función. Por un lado sintetizar todo lo dicho en este movimiento, y por otro recopilar lo acontecido en toda la *Sonata*. Para ello utiliza las células rítmico-melódicas con las que abría la *Sonata* en el primer movimiento.

Esta parte se fracciona en tres frases. En la primera (cc.212—219), el piano entra con el tema de B_{2.1} de este mismo movimiento, y lo reitera dos veces, pero, al igual que sucedía en aquella parte, aparece en centros melódicos diferentes (justo en el orden inverso a como aparecía en B_{2.1} c.120), en *mi* y *la*. La diferencia con respecto a la primera vez es el compás, ya que antes era un compás de subdivisión ternaria (12/8), mientras que en la coda es de subdivisión binaria (2/2). La viola, por su lado, realiza una melodía muy parecida a la Introducción, con los motivos Z e Y del primer movimiento en aumentación. En cuanto a la textura, en las dos primeras frases se producen pequeñas imitaciones entre instrumentos en proporción (c.213: célula Y en el piano, c.214: célula Y en la viola en aumentación). Por otra parte, cuando un instrumento descansa en una nota larga, el otro realiza algún tema y viceversa, produciéndose un interesante diálogo. Clarke consigue de esta manera destacar aquello que es relevante en cada momento, ya que ambas voces tienen algún tema o variación del mismo para aportar. Este tipo de diálogo ya se había observado en el desarrollo del primer movimiento.



Figura 46. *Sonata*, tercer movimiento, coda, cc.212-215

En la segunda frase (cc.220—227) (c.224 nº 40) se produce un cambio de *tempo* (*Più mosso*) y de compás (3/2) acrecentando la tensión todavía más. El piano sigue con el mismo tipo de melodía que repite dos veces, y que ahora recuerda a la célula X (quinta justa: c.220, quinta disminuida: c.221). Entretanto, la viola también reitera la célula X aumentada, que repite tres veces, y cuya última vez, durante los compases 222—223, combina con las células Z e Y, produciéndose el motivo I_1 del inicio de la *Sonata* en aumentación. De la misma manera que el piano, reproduce dos veces esta estructura, acabando ambos en el compás 227. En esta frase encontramos elementos fundamentalmente del primer movimiento.

Durante los últimos seis compases de *Sonata*, la autora combina elementos del primer y tercer movimiento, que aparecen siempre en aumentación. La viola reincide con la célula Y del primero, la cual realiza en *portato*. Mientras, el piano abandona los motivos del primero para recuperar la célula C del tercero, ya sea de manera literal o sólo el ritmo. La textura de esta parte es intensa, mediante la superposición de la célula Y en la viola en corcheas y la mano izquierda del piano en negras, contra los tresillos de negra en el piano, formándose el juego rítmico de dos contra tres. En cuanto a matices y variaciones de

tempo destacar que, durante los compases 229—230, en un breve espacio de tiempo se pasa de un *pianissimo* a *molto crescendo* y finalmente a *fortissimo*, y de un *molto alargando*, a *stringendo* y *ritardando*.

The musical score for the coda of the third movement of a Sonata, measures 228-232, is presented in two systems. The first system shows measures 228-230. The piano part (bottom staff) features a triplet of eighth notes in measure 228, followed by a triplet of eighth notes in measure 229, and a triplet of eighth notes in measure 230. The string part (top staff) features a triplet of eighth notes in measure 228, followed by a triplet of eighth notes in measure 229, and a triplet of eighth notes in measure 230. The piano part has markings for 'molto allarg.', 'pp', 'molto cresc.', 'rit.', and 'ff'. The string part has markings for 'string.', 'molto cresc.', and 'rit.'. The piano part has a section labeled 'inicio hemiolia' and a section labeled 'célula C' circled in red. The string part has a section labeled 'célula Y' circled in green, 'célula Z' circled in blue, and 'célula C' circled in red. The piano part ends with a section labeled 'secco' and 'ff'.

Figura 47. Sonata, tercer movimiento, coda, cc.228-Fin

La inestabilidad que caracteriza a esta *Sonata* perdura hasta el final, ya que durante los tres últimos compases la viola realiza una hemiolia amplia de acordes (cc.231—232), al tiempo que el piano realiza tresillos en un compás de subdivisión binaria (3/2). Ambos instrumentos se aúnan en la anacrusa del último compás para finalizar en un contundente *mi* en *staccato*, nota principal de la toda la *Sonata*, con el atributo de *secco* y en *fortissimo*.

PASSACAGLIA

on an Old English Tune

Grave, ma non troppo lento

1941

CONTEXTO GENERAL

La *Passacaglia* es la primera de las tres obras analizadas en este estudio que la compositora escribió durante su estancia obligada en Estados Unidos al comenzar la segunda Guerra Mundial repentinamente. Publicada por primera vez en el año 1942 por la G.Schirmer de Nueva York, la obra fue compuesta originariamente para viola y piano. Posteriormente Clarke realizó la transcripción para violoncelo, a la que le hizo algunas modificaciones. No se ha encontrado el manuscrito de esta partitura, pero existen algunas anotaciones que los intérpretes hicieron en un ensayo con la compositora por el aniversario de su noventa cumpleaños en 1976³⁸ (Clarke 2002).³⁹

En aquel momento Clarke tenía más tiempo para componer, por lo que en enero de 1941 la *Passacaglia* fue terminada (Jones *op.cit*). De hecho, el año 1941 fue el más productivo en términos compositivos desde finales de la década de 1920.⁴⁰ El estreno, realizado por ella misma, se produjo el 28 de marzo de 1941 en el Temple Emanu-El de Nueva York. De acuerdo a Stevens (Stevens *op.cit*), la melodía del tema de *passacaglia* habría tomado prestado elementos de la melodía del salmo “a Veni Creator” de Thomas Tallis (1505-1585).

³⁸ Esta información se encuentra en la introducción a *Shorter Pieces for Viola and Piano* de la Oxford University Press, 2002.

³⁹ Esta citación es idéntica a la de *Morpheus*, pero en este caso me estoy refiriendo a la obra *Shorter Pieces for Viola and Piano*. Ambas publicaciones son del mismo año, 2002.

⁴⁰ En 1941 Clarke también había finalizado *Dumka, Prelude, Allegro and Pastorale, Combined Carols* y “Lethe”.

La partitura está dedicada a las siglas *BB*, en palabras de Clarke destinada a su sobrina Magdalen.⁴¹ Se especula con la posibilidad de que hubiese sido una dedicatoria a Benjamin Britten, que organizó un concierto en conmemoración de la muerte del amigo de Clarke y gran influencia como profesor, Frank Bridge⁴² (Curtis *op.cit*, 35).

De los diez trabajos escritos de 1939 a 1942, éste fue el único de este periodo tardío que se publicó en vida de Clarke. La palabra *english tune* podría ser significativa en este caso, porque de acuerdo a Curtis, en el momento en que Clarke compuso la *Passacaglia* estaba deprimida por la separación de su casa en Londres, y la muerte de Bridge pudo haber simbolizado el paso de una era, una triste despedida para Clarke (Curtis *op.cit*).

ANÁLISIS

Esta obra podría encuadrarse, por sus características, dentro de las formas y armonías del Neoclasicismo. Esta corriente mantiene y continúa con las formas musicales del pasado, pero explora las posibilidades armónicas de la música tonal de esa época. Recordando en el aspecto formal al repertorio anterior al siglo XVII, Clarke vuelve a las formas antiguas y escribe la *Passacaglia* en una forma arcaizante en cuanto a la manera de tratar el material. Un aspecto que recuerda a estas formas es la escritura típica de órgano que tiene esta obra. Otro elemento de esa época que la autora utiliza es la escala dórica, que había sido empleada antes del periodo barroco y posteriormente dejó de utilizarse durante el período clásico de la música occidental, aunque finalmente recuperada por impresionistas y jazzistas. La escala dórica es una escala modal porque no tiene sensible, el elemento característico e imprescindible de la tonalidad, que siempre está atraída hacia la tónica. Sin embargo, aparte del uso de esta escala, en el resto de aspectos armónicos la autora explora las armonías de principios del siglo XX.

⁴¹ Liane Curtis, que entrevistó a la sobrina de Clarke el 7 de noviembre de 1994, cuenta que ésta nunca se creyó la sinceridad de la dedicatoria, alegando que no entendía por qué no podía estar dedicada también a sus hermanas o primas (Curtis *op.cit*, 35).

⁴² Bridge había muerto el 10 de enero de 1941.

Por último, el hecho de que el tema de *passacaglia* sea *on an Old English Tune* es debido a que está basado, como ya se ha mencionado previamente, en la melodía del salmo “a Veni Creator” de Thomas Tallis (1505-1585), y va en concordancia con su intención de hacer algo antiguo, viejo.

¿Por qué *Passacaglia*?

Una *passacaglia* es una obra musical que se caracteriza principalmente por tener una estructura rítmico-armónica que se repite a lo largo de toda la pieza (aunque se pueden realizar pequeñas variaciones). En sus inicios, el bajo, mediante la repetición de una estructura, organizaba la obra de principio a fin. Clarke coge de la *passacaglia* la idea de repetir una estructura todo el tiempo. Sobre esta estructura, que se repite en diferentes voces, como iremos viendo más detenidamente, la viola o el piano hacen un diseño melódico nuevo, pero extraído del tema principal, ya sea rítmica o melódicamente.

La *Passacaglia* tiene una serie de cualidades de carácter general que se van a examinar más específicamente a continuación. Como estructura que se repite, esta obra tiene varias secciones⁴³ que vamos a considerar en base a la aparición del tema: cada sección tiene exactamente diez compases, excepto la última sección que tiene once, debido a la cadencia del último compás.

Todo el material temático de la obra está expuesto en los diez primeros compases. Es una composición de tipo polifónica donde cada voz tiene su propia línea melódica. Se observa la dualidad de horizontalidad y verticalidad: por un lado el movimiento independiente de las voces, y por otro un movimiento armónico donde se forman acordes.

La obra está en la tonalidad de *Do* menor. No obstante, tal y como se ha reflejado arriba, Clarke recupera la escala dórica en concordancia con su intención de crear algo antiguo. La escala dórica consiste en subir medio tono a la nota del sexto grado y mantener el

⁴³ En la *passacaglia* frecuentemente se denomina sección a cada una de esas unidades que viene determinada por el bajo, que como ya hemos visto, es el que organiza la obra de principio a fin.

séptimo grado natural en sentido ascendente, para luego usar la escala menor natural en la escala descendente, como se observa en varios compases de la sección 1 (cc.4—5, 7 y 9). Esta sonoridad va a estar reflejada durante toda la obra debido a que dicha escala aparece en el tema.

Respecto a la armonía, a lo largo de la partitura se advierte que la autora hace varios reposos sobre el tercer grado (III: *mib-sol-sib*). A menudo este grado es utilizado como acorde de reposo entre las dos melodías A y B del tema, que serán explicadas en la sección 1 (cc.6, 16 ó 26). Este recurso, junto con el uso de la escala menor dórica y la aparición de bastantes acordes en estado fundamental (tónica, tercer grado, subdominante, dominante, sexto grado), parecen las características armónicas más acentuadas de la pieza. Finalmente, melódicamente aparece en numerosas ocasiones el segundo grado rebajado (*reb*) como elemento arcaizante.

En cuanto a la textura, se observa para cada sección un tratamiento distinto del acompañamiento, que otorga en cada momento la sensación de diversidad y de tener diferentes densidades. Además, como característica predominante de toda la pieza, la compositora dobla melodías en octavas, que amplían el conjunto de armónicos y contribuyen a enriquecer tímbricamente las frases.

Es importante destacar el uso que Clarke realiza de las diferentes sonoridades de la viola en la *Passacaglia*, donde expresa sus diferentes registros, debido a que el grave de las cuerdas *do* y *sol* es muy contrastante con respecto a las dos agudas, *re* y *la* (uso del registro agudo: secciones 4, 7 y 8, registro grave: sección 8). Pero no se limita solamente a la viola, sino que en el piano también utiliza un amplio registro (registro agudo: sección 6, registro grave: secciones 6, 7 y 8).

Sección 1. cc.1—10. En esta primera sección se presenta el tema de *passacaglia*, y por tanto, como ya se ha apuntado, todo el material de la obra. El tema se repite siempre igual y lo que varía es el tratamiento del mismo en diferentes voces. Al mismo tiempo surgen alguna especie de contratemas o melodías, basadas en motivos melódicos o rítmicos similares al tema de la *passacaglia*.

El tema, que es realizado por la viola en esta sección, está formado por dos melodías. La primera es la melodía A (cc.1—6), y tiene un primer elemento hasta el compás 3 que se caracteriza por un floreo inferior en dos ocasiones (en torno a la tónica *do* y la dominante *sol*), y por el ritmo de negra con puntillo-corchea.

El segundo elemento (cc.4—6) es una escala por grados conjuntos, utilizando la escala dórica del modo menor. La cabeza del segundo elemento (c.4) se inicia desde distintas voces. Ésta comienza en la última parte del compás 3 en la mano derecha del piano, y a distancia de un pulso lo inicia el bajo con la mano izquierda del piano. Un pulso después lo empieza la viola para continuar con la melodía. Por último, un amago de motivo se anuncia en el bajo nuevamente. Esta primera parte de la frase es de carácter tranquilo y pausado.



Figura 48. *Passacaglia*, sección 1, melodía A, cc.1-6

En general, en esta primera sección, el piano actúa principalmente de manera polifónica, con una escritura bastante horizontal y realizando un acompañamiento de voces independientes, que dibujan un diseño melódico parejo entre ellas. Por ejemplo, los diseños de negras dobladas al inicio entre el bajo y la tercera voz del piano en los dos primeros compases. Se escuchan pequeñas entradas fugadas con el tema de *passacaglia* que realizan un pequeño contrapunto imitativo en los compases 3—4. El compás 5 muestra unas octavas, que recuerdan ligeramente al contratema de la viola que veremos en la sección 2. Esta textura de voces polifónicas ayuda en la dirección de la melodía del tema. Los pocos acordes que aparecen contribuyen en el reposo de las notas largas de la melodía, como el acorde en el tercer grado al finalizar la melodía A en la primera mitad del compás 6.

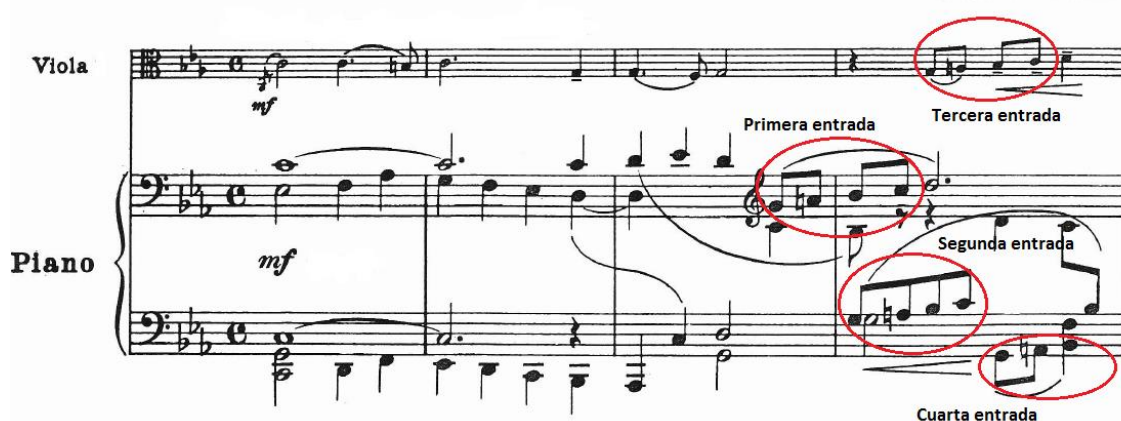


Figura 49. *Passacaglia*, sección 1, cc.1-4

La melodía B (cc.6—10) funciona a modo de letanía, y se caracteriza por ser rítmicamente bastante homogénea (negras en su mayoría), y melódicamente por tener un dibujo por grados conjuntos con la repetición de la primera nota del compás dos veces, que por consecuencia produce intensificación. Se vuelve a emplear la escala dórica en sentido ascendente pero a ritmo más lento (en negras) que en la melodía A (en corcheas).



Figura 50. *Passacaglia*, sección 1, melodía B, cc. 6-10

Como se irá viendo, el número de voces en el piano varía, desde cuatro, como al inicio de la siguiente sección (c.11), a tres, cuando dobla la misma melodía en octavas (cc.5—6), o incluso dos, aunque tenga más notas al formar acordes (c.1). Evidentemente esto crea variaciones en la densidad de la pieza, y puede producir sensaciones auditivas contrastantes en el oyente. Los cambios de tesitura, de grave a aguda o viceversa, tanto en el tema, acompañamientos y/o contratemas modifican igualmente la textura. Por ejemplo, si la viola está en un registro medio o grave la sensación para el que escucha es de textura más concentrada. Al contrario, si la viola toca en tesitura más aguda, la textura se ensancha y la sensación es de más amplitud.

Sección 2. cc.11—20. Desde el compás 11 en adelante se van formando las nuevas secciones, donde una o varias voces van repitiendo el tema. La voz que no lo realiza puede tener algún motivo nuevo, pero el tema de la *passacaglia* siempre está sonando al mismo tiempo en otra parte.

En esta sección parece que es la viola la que va a volver a retomar el tema, pero después de dos compases, es el piano el que lo continúa y finaliza pasando de una voz a otra. La melodía no se hace de una sola vez sino que hay tres supuestos intentos, en los cuales simula entrar la melodía del tema, que finalmente se acaba interrumpiendo. A distancia de un pulso comienza de nuevo el tema en otra voz, que se vuelve a interrumpir hasta que por fin la tercera vez continúa, donde a mitad del tema, cambia de registro a una octava superior (c.15), y lo finaliza (c.20).



Figura 51. *Passacaglia*, sección 2, cc.13-16

La viola, realiza un contratema basado en una mezcla de las melodías A y B del tema principal. De la melodía A coge la negra con puntillo-corchea y de la melodía B las negras en general:



Figura 52. *Passacaglia*, sección 2, cc.13-20

Este contratema aplica el recurso de repetir dos notas consecutivas iguales, extraído de la melodía B, con la diferencia que ahora la primera de ellas se inicia en las partes débiles del compás (segunda y cuarta parte). La segunda nota, al estar en parte fuerte, sirve como apoyatura de la siguiente, que es la nueva nota en parte débil.

Durante el inicio de esta sección 2, el piano continúa acompañando a la viola durante dos compases, para luego empezar las entradas fugadas del tema mencionadas arriba a partir del compás 13. Estas entradas se corresponden con la cabeza de la escala dórica ascendente del tema. Aparece por vez primera el ritmo sincopado de corchea-negra-corchea en el compás 15 que la autora aplicará de manera recurrente.

Respecto a la textura, al inicio de esta sección se produce un cambio total de registro, una octava superior en la viola, y hasta dos octavas por encima en el piano. Éste comienza de manera más vertical, con acordes, y pasa de nuevo a una escritura horizontal a partir del compás 12, que mantiene hasta el final de la sección. En el compás 18, aunque vuelve a realizar acordes, horizontalidad y verticalidad se encuentran gracias al ritmo de negras en casi todas las voces. En general dichas voces suelen ir por grados conjuntos, exceptuando, por ejemplo, las síncopas de los compases 15—16 y 18—20.

Sección 3. cc.21—30. La melodía A del tema es dividida en diferentes registros del piano pasando de una mano a otra. Una característica bastante llamativa durante toda la melodía A es que no aparecen acordes, todas las voces son independientes y tienen su línea melódica. La viola realiza un diseño melódico de corcheas y valores largos alrededor de las notas *do-reb-mib* en la cuerda *do*. El piano, además de realizar dicha melodía, destaca por realizar algunas síncopas y retardos de notas. En cuanto a armonía, podemos destacar dos acordes en estado fundamental con séptima, el sexto y séptimo en los compases 23—24. Como novedad rítmica de esta sección se puede destacar la aparición por primera vez de la figura de tresillos en ambos instrumentos.



Figura 53. *Passacaglia*, sección 3, melodía A, cc.21-26

La melodía B es realizada por la viola que de manera simultánea realiza acordes pesantes apareciendo de nuevo algo de verticalidad. El piano, que acompaña con un movimiento melódico de corcheas acaba la sección con una armonía sencilla en grados fundamentales en octavas en el bajo (cc.29—30).

Sección 4. cc.31—40. La viola retoma el tema una octava más aguda que al inicio, llegando al final de la sección a un registro bastante agudo (la tercera octava de la escala de *do*). El piano se intensifica con acordes consecutivos en ritmo de negras, pero que al mismo tiempo de manera horizontal efectúan movimientos melódicos por grados conjuntos, continuando de esta manera con la simultánea escritura horizontal y vertical de la que veníamos hablando, como por ejemplo en los compases 31—33. A menudo, dos voces que vienen de direcciones opuestas confluyen en una sola, creándose una textura un poco más ligera. Esto sucede al inicio del compás 34, cuando la voz más aguda de la mano izquierda y la voz más grave de la derecha desembocan en una sola. Continuando con esta idea, cabe explicar que los movimientos horizontales producidos por octavas crean una sola voz, que a veces son completadas armónicamente con notas del acorde, y otras simplemente son octavas que realizan un movimiento por grados conjuntos. Este

fenómeno se observa en los compases 37—39 en el piano, y contribuye a reducir la densidad en cuanto a voces, pero por otro lado intensifica ese motivo en concreto.

Sección 5. cc.41—50. En esta ocasión el tema íntegro es conducido por el piano, que va cambiando continuamente de voz. Empieza la mano derecha en un registro agudo, y al tercer compás pasa a la mano izquierda hasta el compás 48. Desde la segunda parte de este compás en adelante, emplea el registro medio de la mano derecha. Aparte del tema, el piano realiza líneas horizontales señaladas por ligaduras, en contraste con la anterior sección. Destacamos algunas características, como las rítmicas, donde las síncopas abundan procurando movimiento a la sección (cc.45—47 y 49—50), y las armónicas, con retardos en varias voces del piano, que provocan el desplazamiento de la armonía (cc.41—42). En los cuatro últimos compases la escritura del piano se simplifica pasando de cuatro a tres voces, a la que hay que sumarle la voz de la viola (cc.47—50).



Figura 54. *Passacaglia*, sección 5, cc.41-42

La viola realiza un contratema que se caracteriza fundamentalmente con un diseño melódico en una progresión por grados conjuntos de escalas descendentes de cuatro corcheas ligadas (c.45—50). Este ritmo predominante hace que la sección camine. Es una melodía de carácter apacible y sereno en dinámica de *pianissimo espressivo*, donde, de modo anecdótico aparece por primera vez en su voz la síncopa (c.44).

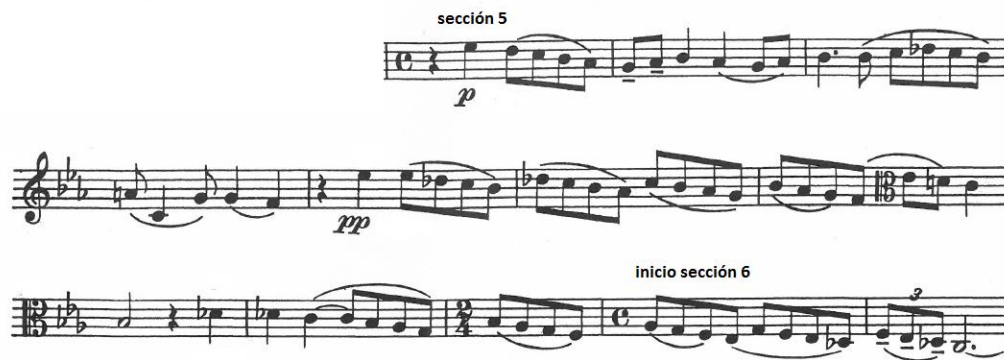


Figura 55. *Passacaglia*, sección 5, contratema, cc.41-52

Sección 6. cc.51—60. De nuevo el tema en *pianissimo* es realizado por el piano, pero se presentan algunas diferencias con respecto a la sección 5. Clarke usa un registro muy agudo (el *do* agudo por encima de las líneas del pentagrama de la clave de *sol* conocido como *do* 5) reforzado en octavas, que le confiere un carácter cristalino al pasaje, y a partir del tercer compás, cambia repentinamente de tesitura y pasa a un *sol* en la clave de *fa* (*sol* 2). La viola comienza continuando el movimiento melódico de corcheas que venía realizando desde la sección anterior (como observamos en la figura precedente), donde a partir del compás 52 empieza a combinar dichas corcheas con tresillos de corcheas.

Quizás esta parte sea la menos densa de toda la pieza. El número de voces se reduce a dos en el piano y una tercera en la viola. A partir del compás 52 la mano izquierda del piano permanece estática en un pedal de tónica en octavas en registro muy grave (*do* 1). En este pedal, la mano derecha del piano puede cantar el tema libremente, al igual que la viola. Éstos tienen unos pequeños elementos imitativos entre sí a distancia de un pulso (cc.53—55).

A partir de la melodía B del piano (cc.56—60), la melodía por grados conjuntos de la viola sigue combinando tresillos con corcheas y se intensifica al final con una escala en semicorcheas ascendentes (c.59).



Figura 56. *Passacaglia*, sección 6, melodía A, cc.51-56

Sección 7. cc.61—70. Esta sección, donde el tema es llevado íntegramente por la viola, es la más excepcional debido a que el inicio del tema de *passacaglia* desaparece durante tres compases, a pesar de que éste se intuye. Se entiende que es una parte bastante libre no sólo por la indicación de la autora, *a piacere*, sino porque además el piano realiza nuevamente un pedal de *do* en octavas en ambas manos. Desde el compás 64 se retoma el tema con la escala dórica ascendente, donde la viola hace dobles cuerdas en dinámica *molto crescendo* (c.65), y el piano realiza escalas ágiles ascendentes, haciendo más densa la textura (cc.64—65).



Figura 57. *Passacaglia*, sección 7, melodía A, cc.61-66

La melodía B en la viola (cc.66—70) es idéntica a la que se producía en la sección 4, que como ya se había mencionado, se produce en un registro bastante agudo del instrumento. Sucede lo mismo en el acompañamiento, que recupera de la misma manera la estructura utilizada en dicha sección. Pasa a ser más vertical gracias a acordes por grados conjuntos en sentido descendente. Una novedad con respecto a la sección 4 es la indicación de *sempre pesante*, con la que podríamos determinar que es una parte bastante intensa en cuanto a carácter.

Sección 8 y Cadencia. cc.71—Fin. El tema de *passacaglia* lo realiza por última vez la mano izquierda del piano en octavas en un registro grave, con la dinámica de *sempre fortissimo* y la indicación de destacar el tema con *il basso ben marcato*. Ambas melodías A y B son reforzadas por varias voces del piano. Al cuarto compás (c.74) continúa la mano derecha en un registro medio hasta el compás 80, donde comienza la breve cadencia final. Como anécdota curiosa resaltar los acentos que aparecen por primera vez en el compás 74 y en el último (c.81). Las otras partes del piano que acompañan a la melodía son acordes doblados en octavas de carácter vehemente, acordes que tienen asimismo dirección horizontal.

A partir del compás 74 Clarke indica un *a tempo, ma poco a poco allargando*. La viola retoma el ritmo de negras y negra con puntillo-corchea de secciones anteriores. Desde su entrada hasta el final repite dos veces lo mismo en registros diferentes y contrastantes grave-agudo, consiguiendo de esta manera intensificar esta frase y también el final.

Toda esta sección es de gran intensidad en cuanto a dinámicas y variaciones de *tempo*, tal y como hemos visto, así como en el tratamiento de las voces. Durante la cadencia, de dos compases (c.80—81), viola y piano van homofónicamente juntos, e incluso con el ritmo sincopado en el último compás. En cuanto a cuestiones de *tempo*, la compositora pretende alargar este final lo máximo posible mediante un *ritardando* que aumenta a un *molto ritardando*, y el acorde de la viola en *tenuto*, manteniendo el sonido lo máximo posible hasta el final.

DUMKA

Duo Concertante para Violín y Viola, con Piano

Poco andante

1941

CONTEXTO GENERAL

Dumka es una obra compuesta en el año 1941 pero publicada por primera vez en el año 2004 por Oxford University Press. Al igual que la *Passacaglia* de ese mismo año, es estilísticamente diferente en comparación con su música anterior. Poco queda en esta obra de la escritura modal inglesa, que había sido un elemento importante de su lenguaje musical y que también estaba llena de acordes más disonantes, como se observaba en la *Sonata*. En *Dumka* se encuentran funciones armónicas más simples y claras.

La palabra *Dumka*, que originalmente era el diminutivo de la palabra ucraniana *duma*, tiene su origen en un término ucraniano que describe una balada épica de carácter reflexivo, un lamento, con mudanzas repentinas de *tempo* y pasajes melancólicos lentos. Clarke decide componer un *Dumka* con una instrumentación diferente (violín y viola con piano) cincuenta años después del famoso *Dumka* de Dvořák, trío con piano de seis movimientos op.90 (1891). Este compositor había elevado la originaria balada popular ucraniana a una forma musical culta para referirse a composiciones que hacen alusión a la música que fluctúa dramáticamente de la melancolía a la euforia, generalmente con cambios de compás que reflejan estas variaciones de caracteres. Por lo general son composiciones a *tempo* lento, escritas en tono menor y ritmo binario, aunque existen muchos ejemplos se encuentran en compás ternario, como la popular op. 72 nº 2 de Dvořák. La obra de Clarke es un movimiento único extendido en varias secciones distintas donde estos cambios característicos son claros y eficaces, empleando alternativamente compás binario (2/4) y ternario (3/4), e incluso de manera simultánea como veremos a continuación.

Según Christopher Johnson, en la introducción a la edición de *Dumka* publicada por Oxford University Press, Clarke data la composición de esta obra en 1940-41,⁴⁴ situándola hacia el principio de una serie de composiciones tardías (Clarke, 2004). En ella se observan texturas despojadas de otra obra de la compositora titulada “Chorus from Shelley’s Hellas”, y extrae de la música zíngara de Brahms y Dvořák pasión y melancolía. También podría ser un elemento de retrospección personal la unión del violín, su primer instrumento, y la viola, su instrumento en sus años formativos como compositora, en un trío de piano y cuerdas. Existen tres fuentes conocidas de esta obra, todas escritas por Clarke. Los materiales sugieren que en un momento dado Clarke tocó ella misma la pieza con colegas, donde a las partes de piano fueron añadidas algunas alteraciones accidentales y a la cuerda varios arcos, articulaciones y dinámicas. La parte de viola incluso tiene digitaciones de la inglesa. Ésta no transfirió dichas anotaciones a la partitura general, pero sirven para aclarar ambigüedades incluidas en la presente edición (Clarke 2004).

ANÁLISIS

Obra de un solo movimiento con aparentemente muchas partes diferenciadas, por el carácter que este estilo musical le confiere, tal y como se ha explicado en el contexto general. Esta diversidad de partes se pueden agrupar en forma de estructura tripartita A-B-A’.

Al igual que ya sucedía en otras obras de la compositora, la sección central B de esta obra debe su nombre a que estructuralmente corresponde con otra parte en cuanto a extensión, ya que tiene un número mayor de partes, pero no en cuanto a innovación de los temas. Como ya se ha dicho en otras ocasiones en este trabajo de investigación, Clarke tiende a reciclar una melodía realizando alguna variación, y por tanto, a lo largo de la pieza siempre hay elementos que recuerdan al primer tema, proporcionando unidad a

⁴⁴ Christopher Johnson fue ayudado por Rebecca Clarke en la catalogación de su obra en 1976.

la obra. Las melodías de B son variaciones extraídas del tema de A. Dicho de otro modo, todo B es un tratamiento de la sección A.

En cuanto a armonía, Clarke retoma un recurso que proviene de la tradición y establece una relación intencionada de tonalidades con respecto a la estructura. Como consecuencia, el plano tonal en términos generales es el siguiente: sección A, subdividida en A₁: tonalidad principal, *Mi* menor y A₂: tonalidad del quinto grado: *Sí* menor; sección B: tonalidad del relativo mayor: *Sol* mayor.

En términos de textura, podríamos decir que esta obra hace honor a su nombre, Dúo Concertante para Violín y Viola, ya que, tras haber realizado su análisis, se observan dos bloques independientes: violín y viola por un lado, y las dos manos del piano por otro. De manera predominante ambos grupos caminan homofónicamente juntos, y en ciertos momentos realizan algunas imitaciones al otro bloque. La obra tiene un ritmo predominante común de principio a fin que proporciona unidad y unicidad, el tresillo.

A continuación veremos un mapa formal de la estructura de la obra:

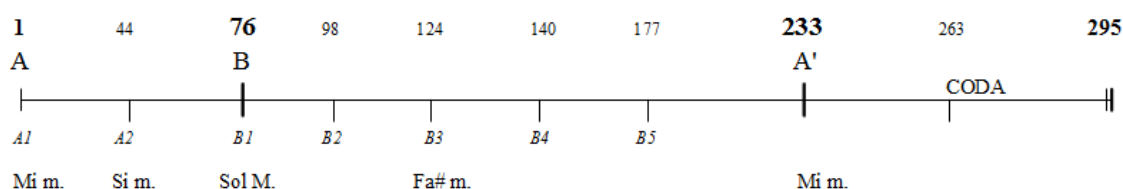


Figura 58. *Dumka*, esquema formal

SECCIÓN A. *Poco andante*. cc.1—75

Se divide en dos partes A₁ y A₂ creadas en base a su contraste de tempos y caracteres.

A₁. cc.1—43. Durante esta parte se puede considerar el dúo de cuerda una sola entidad independiente, ya que violín y viola caminan juntos realizando un contrapunto homofónico entre sí todo el tiempo. Esto sucede durante el inicio consonante a distancia de terceras. A₁, que comienza en *Mi* menor, abarca cinco frases y una pequeña transición,

de duraciones estables y homogéneas entre sí que se subdividen a su vez en semifrases de la misma duración.

Desde el principio resalta el motivo A de dos compases de duración, el cual se reitera o bien de manera idéntica o bien con variaciones rítmicas o melódicas.



Figura 59. *Dumka*, A₁, motivo A, cc.1-2

El piano acompaña a la cuerda con acordes todo el inicio. A partir de los compases 13—14 comienza a aparecer una ligera horizontalidad en las voces. Pero no es hasta el compás 24 cuando la textura cambia de verdad y surge un contrapunto imitativo entre cuerda y piano, que comienza a realizar el motivo A en ambas manos, respondiendo de esta manera a los silencios breves de la cuerda. Este motivo se reitera prácticamente hasta el final del A₁.

En algunas partes, violín y viola no van por terceras, sino que suenan a distancia de quinta o hacen unísono, como por ejemplo en el compás 28, reforzando la misma melodía con una mayor amplitud de armónicos. Desde el compás 29 la viola deja su voz solista para acompañar a violín y piano. A partir del compás 36 la textura se simplifica mediante la desaparición de una voz del piano, que comienza a realizar una imitación de una variación del motivo A entre manos a distancia de compás. La viola recuerda el motivo A y es imitada por el violín dos compases después. Durante los cuatro últimos compases de A₁ la cuerda se aúna de nuevo y mediante la repetición del ritmo característico de A, el tresillo, disuelve el pasaje, con una última imitación en ambas manos al piano (cc.42—43).

A₂. Allegro moderato. cc.44—75. Esta parte, de carácter más veloz, comienza en la tonalidad de la dominante de *Mi* menor, es decir, en *Si* menor. El piano realiza una introducción mediante un bajo que, por su posterior utilización, es temático. El ritmo de negras en *staccato* y la melodía del bajo tienen un carácter muy popular, con un intervalo horizontal de salto de quinta justa, que se repite. Pero lo más llamativo de este

acompañamiento es que verticalmente se produce un intervalo a distancia de segundas menores (*do-si* y *sol-fa#*) entre ambas manos del piano.

Después de la introducción del piano (c.48), entra la viola con el tema de A₂. Melódicamente está extraído de A₁, pero rítmicamente está variado, predominando los tresillos en articulación corta (*staccato*). Esta frase solista de la viola está acompañada al violín por acordes en *pizzicato*, y dobles cuerdas con arco. El piano continúa con el motivo melódico inicial marcando ritmo de negras. Solamente sobresale un poco cuando actúa de enlace en un cambio de frase (cc.54—55).

The musical score for *Dumka*, A₂, measures 44-55, is presented in two systems. The first system shows the piano introduction (c.48) and the entry of the viola with the theme A₂. The piano introduction features a melodic motif in the right hand and a rhythmic pattern in the left hand. The viola enters with a solo theme (A₂) in measure 54, characterized by staccato triplets. The violin plays chords in pizzicato, and the double bass plays with arco. The piano continues with its initial melodic motif, marking the rhythm of eighth notes. The score includes dynamic markings such as *p*, *marc.*, and *sfz*.

Figura 60. *Dumka*, A₂, cc.44-55

A partir de la segunda frase (c.56—67), la melodía está repartida entre viola y violín, produciéndose una textura contrapuntística imitativa. Cada dos compases y medio aproximadamente ambos instrumentos se contestan con el tema en semicorcheas cortas en *staccato*.



Figura 61. *Dumka*, A₂, cc.56-67

En la última frase de A₂ (cc.69—74) la textura vuelve a ser homofónica en la cuerda, con las breves intervenciones a dos manos del piano (cuatro semicorcheas ligadas a corchea) a modo de respuesta. En cuanto a intervallos, destacar que cuando entra la viola en el compás 70 se une con el mismo ritmo a distancia de tercera mayor (*re-fa#*) con respecto al violín, distancia que mantienen hasta el final.

SECCIÓN B. *Più mosso*. cc.76—232

B comprende la sección de mayor tamaño de la obra, por lo que es necesaria la división en partes más pequeñas atendiendo a elementos diversos, como por ejemplo cambios de compás o diferentes tratamiento de temas. Comienza en *Sol* mayor, relativo mayor de *Mi* menor, y tal y como habíamos adelantado, es una decisión premeditada de la compositora para estructurar armónicamente la obra.

B₁. cc.76—97. Rítmicamente esta parte es muy rica e interesante, ya que se caracteriza por la acentuación del segundo tiempo en compases alternos, lo que le confiere un

movimiento melódico particular y unos impulsos apoyados en una parte inesperada, que llama la atención del oyente, como si quisiera romper la acentuación del 3/4. Los instrumentos que realizan este *vaivén* son violín y viola. Ambos vuelven a ser indisolubles en este momento, donde la viola realiza una especie de contrabalanceo y entradas imitativas importantes con el violín. Este balanceo consiste en hacer un juego rítmico del mismo tipo que el violín, pero haciendo sus partes fuertes justo en las partes débiles del violín. Por lo tanto, ambos instrumentos se escuchan al mismo nivel, como haciendo entradas en estéreo. Existen ejemplos abundantes en este pasaje: en el compás 76, ambos se apoyan en el segundo pulso del compás ternario, pero en el compás 77 el violín se apoya en la primera parte y la viola en la segunda. Otro lugar es durante los compases 80—82, donde ambos instrumentos realizan hemiolias en partes diferentes del compás en los finales de frases (de nuevo en cc.89—90).

La textura es densa por el hecho de romper la acentuación ternaria mencionada arriba. La sensación que da el pasaje es de inseguridad rítmica, no se sienten los apoyos, pero por otro lado se percibe una especie de diálogo cautivador entre violín y viola. Las imitaciones de las entradas en tresillos arpegiados (cc.83—84 y cc.93—95) aúnan el diálogo entre ambos y hace que la atención no se centre en uno, sino en ambos por igual según en cada momento. Otros recursos utilizados más habituales en la música de Clarke son los acordes doblados en ambas manos (cc.76—77), las octavas (cc.79—80), o los retardos producidos por los valores largos del piano (c.76), como veremos en la figura que aparece a continuación.



Figura 62. *Dumka*, B₁, cc.76-86

B₂. cc.98—123. Esta parte, que en términos armónicos es principalmente consonante (a excepción de los seis últimos compases), comienza en *Sol* mayor y finaliza en *Fa#* menor.

El tema, realizado por el piano por primera vez (cc.98—107) no es del todo nuevo, ya que comienza con la melodía de A₁ variada. Es una melodía por grados conjuntos donde la novedad es la articulación de las corcheas en *staccato* en ambas manos del piano al unísono. Violín y viola acompañan con un bariolaje de semicorcheas por saltos, produciéndose entre ambas voces distancias de quintas justas todo el tiempo, dentro de una textura homofónica. Este tipo de acompañamiento, que atrapa totalmente la atención del oyente, da una sensación variada a la melodía cuadrada de corcheas, por tener un carácter efectista. De la misma manera sucede cuando es el piano quién lo realiza (c.108—117). Podríamos decir que se producen dos planos distintos de textura (cuerda y piano) que se escuchan por separado.

Es habitual en Clarke observar que aprovecha las capacidades naturales que el instrumento le aporta. Esta parte construye su sonoridad en base a las cuerdas al aire. El

violín hace los armónicos de las cuerdas al aire (*sol-re-la-mi*), y la viola las cuerdas sin armónicos (*do-sol-re-la*), siendo el resultado final un instrumento de cinco cuerdas (*do-sol-re-la-mi*). Esto nos lleva a la conclusión de que no existe tonalidad alguna, porque se producen cuatro quintas superpuestas que vienen motivadas por las características naturales de los instrumentos.

En la segunda frase (cc.108—117) se produce un intercambio de voces entre la cuerda y el piano. La cuerda en unísono reitera la melodía expuesta por el piano, pero en *pizzicati* y a distancia de una tercera menor con respecto a la intervención del piano. Éste acompaña ahora con un arpeggio que participa de la misma sonoridad de quintas que caracteriza toda esta sección (*mib-sib-fa-do-sol*).

En los seis últimos compases (cc.118—123) la viola comienza retomando el tema con arco, y enseguida el violín le imita con la melodía a distancia de segunda menor por encima. Finalmente es la viola la que realiza un nexo de dos compases previos a la entrada en B₃. Los elementos que producen inestabilidad en el pasaje son la polirritmia (coexistencia de dos compases distintos en varias voces), y los cromatismos simultáneos del piano. Éste pasa a un compás ternario (3/4) mientras la cuerda permanece en el binario (2/4) del que veníamos, y con la indicación de igualdad de compás (blanca=blanca con puntillo). En cuanto a la textura el piano, ésta cambia radicalmente de tipo de acompañamiento y pasa a realizar tres voces horizontales en negras muy disonantes que suenan a la vez: en el compás 118: *fa* natural-*fa*#; compás 119: *fa* natural-*fab*.

B₃. cc.124—139. Esta parte comienza en la misma tonalidad que el final de la anterior, *Fa*# menor. En cuanto a temas, B₃ es una síntesis literal de los motivos representativos de B₁ y B₂. Para ello, Clarke coge literalmente el compás que corresponde a cada parte y continúa con la polirritmia, pero ahora la combinación de compases es de manera inversa a los seis últimos compases de B₂. La cuerda suena en el compás ternario (3/4) al tiempo que el piano en el binario (2/4), y cada grupo imita una de las anteriores partes B₁ y B₂ respectivamente. El piano retoma el tema de corcheas de B₂ ligeramente variado, mientras que la cuerda realiza los tresillos arpegiados de B₁ y acordes triadas consonantes (*fa#-la#-do#/mi#-sol#-si#/fa#-la#-do#*). Estos acordes tienen cierta carga tonal a nivel

particular, tienen cierta relación entre ellos, funcionando el segundo acorde como sensible del acorde siguiente. Esta característica de armonías más o menos funcionales es mencionada en el contexto general, que si bien no totalmente en el sentido más clásico sí con respecto a otras obras de la propia autora, ya que es uno de los rasgos significativos de esta obra.

Se podría decir que la textura es singular por causa de la polirritmia, ya que el oído no sabe muy bien qué está sucediendo porque siente dos pulsaciones distintas. A su vez, en el B₁ que la cuerda realiza aquí se producen entradas imitativas de arpeggios destacando por momentos el violín y por momentos la viola. Igualmente dicha textura se ve afectada por la sensación que produce escuchar a la cuerda en un *legato* denso mientras que la articulación de ambas manos piano es muy corta en *staccato*.

The image displays a musical score for the piece 'Dumka, B3', measures 124-130. The score is written for a string quartet and piano. The top section shows two themes for the string quartet: 'tema de B1' and 'tema de B2'. The piano part is marked 'cresc. sempre'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Figura 63. *Dumka*, B₃, cc.124-130

Durante los cuatro últimos compases (cc.136—139) se produce un cambio de compás en el piano pasando todas las voces a estar en 3/4. Es un pasaje de paso, donde en realidad sólo hay dos voces porque ambas están al unísono. La primera es la cuerda, que realiza

una escala cromática ascendente. La segunda es el piano, que realiza un dibujo melódico con un floreo con octavas en ambas manos, cuatro notas iguales en cuatro registros diferentes del piano, que provoca una gran cantidad de armónicos.

B₄. Tempo I. cc.140—176. En esta parte se produce un cambio de armadura que pasa de un sostenido a tres. El piano realiza en octavas en ambas manos el motivo A de A₁ en una región diferente (*Fa#* menor) a la que hacía la cuerda en el inicio. Clarke trata el tema de manera diferente al inicio, como se aprecia en la articulación del tema sin ligaduras y la dinámica de *forte appassionato* que también contrasta con el *mezzo piano* inicial. La cuerda va al unísono haciendo una especie de contratema de líneas limpias y carácter sentimental (cc.140—147). Además ésta realiza junta un contrapunto homofónico y progresa muy lentamente, mientras que en el piano, no siendo contradictorio con esa homofonía, se aprecia más actividad por tener el motivo A, como ya adelantábamos al inicio de este párrafo.

Durante la segunda frase (*poco agitato*) (cc.148—158), la cuerda sigue al unísono casi toda la frase, con el mismo carácter intenso y comienzan a contratiempo todos los motivos, como la cabeza del motivo A. El piano por su lado realiza una variación basándose en el motivo A y en el ritmo más frecuente de la obra, el tresillo. incluso repite el motivo A idéntico dos veces durante los compases 155—158.

En la frase siguiente (*calando*) (cc.159—168) podría considerarse que el violín tiene más material temático que la viola, pero ésta acompaña activamente con unas apoyaturas que se deben resaltar. Mientras el piano recuerda la cabeza de A con su mano derecha.

La frase final (cc.169—176) funciona como una transición entre B₄ y B₅ donde Clarke retoma el tema de A₂ en el piano en ambas manos. Este nexo anticipa el material que va a ser tratado en la parte siguiente, pues será también la melodía de B₅ como veremos enseguida. Aunque parte de un *tempo* lento, el *acelerando poco a poco* al *Allegro* indica la recuperación total del *tempo* inicial de A₂ al comienzo de B₅. Este final es un solo de piano con textura homofónica.

B₅. Allegro. cc.177—232. B₅ es una amplia parte de cinco frases. Durante las tres primeras frases (cc.177—209) recuerda por completo a A₂ pero con un tratamiento de las voces ligeramente distinto. Clarke retoma el tema de A₂ original en el violín, pero en el quinto compás se une la viola, que realiza el tema en dirección melódica inversa al violín (ascendente-descendente). En general, en toda esta parte la textura es muy transparente, donde el piano *viste* a la melodía con lo mínimo. Acompaña en la mano izquierda con el bajo extraído de B₂ que se caracterizaba por el intervalo de quinta, y en la mano derecha con una sola voz (no hay acordes) en valores largos.



Figura 64. *Dumka*, B₅, cc.177-183

En cuanto a la armonía, la compositora recupera un recurso observado en otras composiciones, la politonalidad. El bajo del piano aparece en el centro tonal de *do* (no llega a ser *Do* mayor), al mismo tiempo que la melodía del violín está en *Mi* menor dórico, es decir, una tercera por arriba. Si el bajo tiene supuestamente el acorde de *do-mi-sol*, y la melodía el de *mi-sol-si*, crea la ilusión de convertirse en una hipotética tonalidad con las

notas *do-mi-sol-si*. Esta técnica recuerda a lo que sucedía con la unión de las cuerdas al aire de violín y viola en la parte B₂.

La cuarta frase (cc.210—219) (*ad libitum*) es una especie de *cadenza* entre calderones donde ambas cuerdas realizan un contrapunto homofónico. El piano venía realizando un pedal de *sib* desde el final de la frase anterior que se va desvaneciendo, y la cuerda finaliza en una pequeña imitación en dobles cuerdas con un *ritardando* de carácter lento que deja en suspense al oyente.

El *Poco Lento* de la última frase (cc.220—232) comienza en el violín con un motivo extraído de A tanto en ritmo como en melodía. Al tercer compás aparece la viola con sordina imitando la melodía del violín a distancia de tercera y finaliza la frase dilatando el valor de las notas que, a su vez, alude al motivo del bajo que previamente hacía el piano con intervalo de quinta (cc.227—230). Como se puede apreciar, en las dos frases finales ya no existe apenas textura, que ha pasado de ser muy limpia durante las primeras frases (cc.177—209) a desaparecer, quedándose literalmente sin sonido con los armónicos finales de la viola (cc.231—232).

SECCIÓN A'. *Tempo I, meno mosso*. cc.233—262

Esta parte es igual que A₁ en cuanto a la exposición del tema y centro tonal (vuelta a *Mi* menor), pero se modifica un poco la manera de acompañar, y con ello su textura (cc.233—254). En la voz del piano aparecen muchas más ligaduras que a veces forman retardos, y por momentos las voces pasan a reducirse a una por ir en octavas. En contraste con el inicio, destacan las síncopas de los compases 241—244 que desestabiliza el ritmo y desplaza la armonía. Desde el compás 245 el piano comienza a ser más cromático y a partir del 248 es casi idéntico al acompañamiento expuesto en el A₁. Se puede considerar una pequeña transición de dos compases que regresa a *Mi* menor, en donde la cuerda realiza el mismo diseño melódico en tresillos que venía haciendo a distancia de tercera mayor (cc.255—256). El *Molto lento* final sirve también de conducto

hacia la coda, donde violín y viola continúan caminando juntos recibiendo alguna breve imitación por parte del piano en ambas manos en tresillos de semicorchea (cc.257—262).

CODA. *Tempo I*. cc.263—Fin

En la coda lo primero que visualmente llama la atención es la mano izquierda del piano, que reanuda el bajo de quinta de A₂, bajo que mantiene inalterado hasta el final, y que realiza el intervalo de quinta *mi-si* porque finalizamos la obra en la tonalidad de inicio, *Mi* menor dórico. Visual y sonoramente esta coda nos recuerda a otros finales usados por Clarke. No hay apenas acordes, y dónde tan sólo parece haber un poco más de densidad es en el intervalo de compases de 271—280.

En cuanto a la melodía, Clarke recapitula varios motivos ya expuestos. Al inicio el violín realiza el tema de B₂ variado en cuanto a articulación, de carácter más *legato* y con varias ligaduras que provocan retardos durante las dos primeras frases (cc.263—276). Este inicio de frase es imitado al tercer compás por la mano derecha del piano (c.265). La viola entra en la tercera frase (cc.277—282) y a partir del compás 281 hace de *segunda piel* del violín con armonía y color. Desde el último *a tempo* en dinámica de *pianissimo* el sonido va desapareciendo, se va *disolviendo* hacia el final, donde sólo mantiene el motivo rítmico del piano. La cuerda finaliza en *ppp* con armónicos *sol-re*, siendo el acorde final un acorde de tónica con séptima, *mi-sol-si-re*.

PRELUDE, ALLEGRO Y PASTORALE
para Clarinete y Viola

1941

CONTEXTO GENERAL

El *Prelude, Allegro y Pastorale* es una obra de tres movimientos independientes de breve duración publicada por primera vez en el año 2000 por Oxford University Press. La obra, dedicada a su hermano Hans Clarke⁴⁵, fue estrenada el 6 de agosto de 1942 durante el 19º Festival de la *International Society for Contemporary Music* (ISCM) en Berkeley, California. Los intérpretes fueron el clarinetista Rudolph Schmitt y el violista Walter Herbert. De acuerdo a Stevens (Stevens *op.cit*), la composición, excepcional entre su conjunto de obras, utiliza un vocabulario armónico único que no se encuentra a menudo en sus composiciones, con una textura áspera y desolada.⁴⁶

En una nota conservada en un libro de recuerdos de la conferencia del festival del año del estreno (1942), Clarke describe el *Preludio, Allegro y Pastorale* que había escrito para el festival, y se muestra orgullosa de que su trabajo fuese escogido para el festival, de ser una de los tres compositores británicos representados, y además la única mujer (Stevens *op.cit*).

Una crítica de la época, publicada por el *San Francisco Chronicle* fue bastante positiva:

From the point of view of essential musical interest the most important work of yesterday's program was probably the duo for clarinet and viola by Rebecca Clarke, the only woman among the 33 composers on the festival's eight programs. The duo

⁴⁵ El padre de Clarke había obligado a sus hermanos a tocar el violín, que posteriormente abandonaron cuando su padre ya no podía dictar sus escojas. Hans se convirtió en un clarinetista amateur en Nueva York. Clarke le dedicó su *Prelude, Allegro y Pastorale* de 1941 a él (Jones *op.cit*, 5).

⁴⁶ Daniel Brent Stevens en su disertación "Rebecca Clarke: A viola duo transcription of the Prelude, Allegro, and Pastorale", realizó una transcripción para dos violas del dúo para clarinete y viola, primera edición con permiso de la Oxford Music Publishing en el año 2000.

employs much ingenuity and resource in developing intricate patterns from two voices. It exploits the color of the two instruments in strikingly effective ways, and the *Pastorale* with which it ends is a singularly lovely example of the nostalgic English style. The performance, by Rudolph Schmitt and Walter Herbert, was as finely achieved as the score itself. (Tollefson Jacobson *op.cit*).

La obra en general está escrita en varios sistemas que van de bitonal a atonal, y es a menudo comparada con la música de Stravinsky. Este trabajo incorpora técnicas inusuales con respecto a sus composiciones anteriores, donde aparecen escalas octatónicas simétricas y usos del *acorde de Petrushka* de Stravinsky. El primer movimiento demuestra la habilidad de estirar relaciones tonales en un estilo neoclásico, y donde Clarke escribe idiomáticamente para ambos instrumentos (Stevens *op.cit*).

En la introducción a la edición de la partitura del año 2000 por Oxford University Press, Christopher Johnson habla de dos fuentes: una de ellas se encuentra en la Universidad de California, Berkeley, y la otra es un manuscrito de Clarke, que parece representar las últimas y preferidas intenciones de la compositora, a pesar de tener digitaciones y arcos añadidos por una tercera persona desconocida, ignorados en la presente edición (Clarke 2000).

ANÁLISIS

Obra compuesta para clarinete y viola formada por tres movimientos titulados *Prelude*, *Allegro* y *Pastorale*, sin relación entre ellos en cuanto a los elementos temáticos. En lo que sí coinciden es en la estructura formal de forma tripartita, aunque este detalle tampoco es muy significativo, ya que es una estructura utilizada por la compositora en casi todas las composiciones para viola.

Sin duda, por sus cualidades armónicas, es la obra más disonante compuesta para viola. La prueba más evidente aparece, como veremos más adelante, en el segundo movimiento, *Allegro*, donde ambas voces están a distancia de segunda mayor de manera continuada.

Una característica de estos movimientos es que tienen ciertos rasgos que podríamos encuadrar dentro de las llamadas piezas minimalistas, salvando las diferencias evidentes, debido a que ni son muy largas, ni en cuanto a ritmo se refiere, son demasiado variadas, así como tampoco hay una diversidad temática importante.

Los tres movimientos juegan con algunos recursos de la viola. En los dos primeros utiliza *pizzicati* (a veces de uso percusivo) y armónicos. En el tercero destaca un pasaje de bariolaje en *ponticello* en la sección central y sordina la última vez que aparece el tema A.

I. PRELUDE

Andante semplice

Es el movimiento más breve del conjunto, de cuarenta compases, con forma tripartita A-B-A'. Debido a la breve extensión de este preludio, A y B son fundamentalmente una sola frase. Una característica definitoria de este movimiento es que el segundo de cada dos compases es una pequeña variación del primero. Y así, poco a poco va formando y aumentando el tamaño de la frase.

Es interesante observar el poco variado rango de dinámicas utilizadas por Clarke, ya que sólo aparece un *forte* en todo el movimiento (c.20). El resto de matices aparecen siempre dentro de la gama del *piano*, que abarca desde el *ppp*, *pianissimo*, *piano espressivo* hasta *mezzo piano*.

A. cc.1—9. El tema de A es realizado por el clarinete en el primer registro del instrumento. Es una frase que temáticamente podríamos decir que no evoluciona, sino que varía ligeramente, pues usa unos elementos y los reutiliza para completar la siguiente parte o responder al compás anterior. La estructura de esta parte comprende dos semifrases de idénticas dimensiones, donde se debe realizar una respiración cada dos compases.

La viola acompaña al clarinete con dobles cuerdas. La dirección de este acompañamiento va en concordancia con la del clarinete, cada dos compases, y de nuevo el segundo compás repite o es una pequeña variación del compás anterior.



Figura 65. *Prelude, A*, cc.1-8

B. cc.10—21. Se divide en dos semifrases parejas donde se observa la existencia de una mayor variedad en la distribución de las voces que en la parte A, ya que ésta era una textura de melodía acompañada. En B ambos instrumentos van a ser partícipes de la formación de la frase principal en diferentes momentos. Éstos comienzan juntos a distancia de tercera mayor (*re-fa#*), y enseguida se queda el clarinete con la melodía hasta el cuarto compás. La viola, que brevemente había pasado a acompañar con cuerdas dobles en valores largos, retoma la frase en el compás 13.

Al igual que ya había aparecido en otras piezas de Clarke, como la *Sonata*, emplea la técnica de dejar estática una voz en valor largo acompañando, mientras la otra se mueve con la melodía o un motivo fraccionado de la misma (cc.11—15). Este hecho se puede observar en la figura que se muestra en la siguiente página.



Figura 66. *Prelude, B*, cc.10-16

En la segunda semifrase (c.17), ambos instrumentos comienzan juntos otra vez, como al inicio de B y continúan la frase hasta el final realizando un contrapunto homofónico, a veces a distancia de terceras como sucedía al inicio, otras a distancia de segundas como en el compás 18, o a distancia de cuartas como en el 19.

En pequeño contraste con A, donde la frase era quizás más segmentada cada dos compases y se podía establecer una pequeña parada, B tiene una dirección de frase de mayor longitud, aunque temáticamente extrae ideas de A.

A'. cc.22—30. Es un A idéntico en cuanto a longitud y subdivisión de partes, pero cambia en el sentido del tratamiento del tema, ya que ahora la melodía se divide entre la viola en los cuatro primeros compases, y el clarinete en los cinco restantes. Cuando no tiene la melodía, éste último acompaña con corcheas que, mediante una ligadura estratégica, cambia la acentuación y se convierte en a contratiempo. El acompañamiento de la viola es más homogéneo, realizando síncopas con un silencio de corchea al inicio de las mismas.

CODA. cc.30—Fin. La coda se subdivide en tres partes bastante homogéneas entre sí. Durante la primera parte, la viola realiza la melodía de valores largos y carácter tranquilo por grados conjuntos ascendentes. En la segunda, el clarinete comienza en la misma nota

re que había empezado la viola anteriormente, pero ahora la melodía desciende por grados conjuntos. Ambas partes son idénticas en cuanto al ritmo. El último motivo, de movimiento muy breve, es conducido por el clarinete y tiene un calderón a mitad de frase, del que sale con una escala adornada y un floreo, para acabar en una nota larga con otro calderón final. La viola acompaña con lo mínimo, en *pizzicati* en armónicos. Ambos instrumentos finalizan en *ppp* con el menor sonido posible.



Figura 67. *Prelude*, coda, cc.33-Fin

II. ALLEGRO

Allegro vigoroso

Es el movimiento más largo y complejo de los tres, y también muy contrastante en cuanto a carácter y *tempo* con respecto a los otros dos, un *Allegro vigoroso*. Respecto a su estructura, como ya se había indicado, Clarke emplea la forma tripartita A-B-A'.

En términos armónicos podríamos decir que existe una idea recurrente, que es el uso de melodías simultáneas a distancia de segunda mayor, y que produce que el movimiento sea disonante de principio a fin, clara intencionalidad de la compositora para mantener este tipo de sonoridad tan particular.

Como novedad curiosa, en este movimiento aparece un compás compuesto que no había aparecido en ninguna obra para viola de Clarke, un 5/8 (cc.62—65, cc.123—124). Además hay varios cambios de compases entre C, 2/4 y 3/4, aunque no llega al número elevado que tenía el tercer movimiento de la *Sonata*.

El rango de matices en este movimiento es mucho más amplio en contraste con el primero, que va del *fff* al *pianissimo*, con *crescendos* y *diminuendos*. Incluso encontramos algunas dinámicas súbitas como el paso de B en *pianissimo* hacia la parte A' en *fortissimo*.

A. cc.1—21. El tema A (cc.1—5) se caracteriza porque clarinete y viola que están en espejo entre sí. Mientras una voz desciende por quintas, la otra asciende de la misma manera. La textura inicial se forma mediante un contrapunto homofónico disonante, ya que las melodías están simultáneamente a distancia de segunda mayor: la del clarinete comienza en *sol*, y la viola en *la*. Esta distancia se mantiene entre ambos instrumentos durante las cinco primeras corcheas. A partir de la sexta corchea mezclan el intervalo de segunda con otros, pero éstos continúan siendo disonantes: *fa#-sib*, *do#-mib* (cc.1—3). Se puede extrapolar este tipo de contrapunto inicial a toda la parte A, ya que la textura entre voces es la misma todo el tiempo, exceptuando los compases 7—9.

Además del tema A, es importante definir una célula fundamental en todo el movimiento, la célula rítmico-melódica X, que comprende el primer compás y es un elemento temático recurrente.

Continuando con el análisis, en el compás 5, la repetición en *staccato* de la misma nota en la viola, a pesar de que parece que va a acabar, lo que hace es anunciar una nueva frase, que al llegar al compás 7 resulta ser de nuevo el tema A, realizado ahora por el clarinete a distancia de quinta con respecto a la melodía que tocaba al inicio, mientras la viola acompaña.



Figura 68. *Allegro*, A, cc.1-8

La segunda frase (c.11) es una frase independiente que empieza con un contrapunto homofónico entre voces a distancia de segunda mayor otra vez, idea recurrente como ya habíamos apuntado al inicio. A partir del compás 12, entre ambos instrumentos se empiezan a producir imitaciones del motivo más pequeño de esta frase, a distancia de corchea, formándose un pequeño contrapunto imitativo.

En la tercera frase (c.15) ambos instrumentos comienzan de manera conjunta un A variado con ritmo de tresillos, donde se observa un intercambio entre voces con respecto a la frase de inicio, es decir, la viola realiza el motivo descendiente previo del clarinete mientras éste hace el ascendente.

B. cc.22—78. La parte B comienza en el clarinete con la repetición de negras utilizada anteriormente por la viola en el compás 5. En el segundo compás, mientras la viola realiza un uso percusivo del instrumento con unos acordes en *pizzicati* en dinámica *mezzo forte*, el clarinete repite un motivo rítmico-melódico casi idéntico durante cuatro compases (cc.22—25).

Entre los compases 26—52 tenemos una parte homogénea donde aparece el motivo melódico B que va a caracterizar toda esta parte. Este motivo aparece por primera vez en los compases 29—30 después de una escala cromática ascendente, una nota larga y un

arpeggio en *staccato*, y es un elemento melódico también en *staccato* con saltos de terceras menores. Inicialmente suena en el clarinete, que lo repite dos veces.

Motivo melódico B

Figura 69. *Allegro*, B, cc.26-32

Durante la segunda vez, la viola comienza simultáneamente a imitar la escala cromática que, de manera previa, había realizado el clarinete en los compases 26—27. Debido a la secuencia de entradas del motivo B, la textura principal de esta parte es un contrapunto imitativo cada dos compases, como se aprecia a partir del compás 29. Podría esquematizarse de la siguiente manera: c.29: clarinete; c.33: viola; c.37: clarinete; c.41: viola; c.45: clarinete; c.49: viola.

Por otra parte, cuando no está realizando el tema, la voz correspondiente realiza una especie de contratema que parte de una escala cromática ascendente y finaliza en un acorde. Estos contratemas están a distancia de dos compases entre ellos, en la secuencia: c.38: viola; c.42: clarinete; c.46: viola; c.50: clarinete.



Figura 70. *Allegro, B, cc.37-44*

Entre los compases 53—62 se produce un tratamiento nuevo no sólo en este movimiento, sino que también en la música para viola de Clarke analizada en este trabajo de investigación. Este tratamiento consiste en la manera de distribuir el motivo B entre los dos instrumentos, cuyo efecto consigue que toda esta parte suene estresada y muy tensa. Por otra parte, además de utilizar este recurso, el motivo va apareciendo progresivamente en estrecho, en una secuencia que se describirá a continuación. La primera secuencia de distribución del motivo va de los compases 53—56, y son cuatro compases donde el motivo B suena dos veces consecutivamente, a distancia de pulso (siete pulsos del motivo distribuido entre voces + un pulso de espera).

La segunda secuencia se produce entre los compases 57—59, donde suenan dos motivos que se empiezan a *pisar* en la última nota (en séptimo pulso acaba el motivo a la vez que en la otra voz comienza de nuevo). Y la tercera se forma entre los compases 60—63, donde se produce un solapamiento del motivo en un estrecho mayor, a distancia de dos pulsos. Todo este pequeño segmento produce una sensación de precipitación, que viene dado por los estrechos y los *sforzandi*, que también van apareciendo cada vez más juntos, y por la sensación de estéreo que produce que el motivo esté dividido entre dos.



Figura 71. *Allegro*, B, cc.53-62

Del compás 63 en adelante, la viola continúa con el motivo de corcheas extraído del inicio del motivo B, pero ahora es repetitivo, genera sensación de movimiento y conduce hacia delante, al tiempo que el clarinete repite dos veces una pequeña estructura entre los compases 62—65.

El final de esta parte B (cc.67—78) hacen intuir un próximo cambio. Mientras la viola realiza unas síncopas en dobles cuerdas en intervalos disonantes (novena mayor y menor, séptima mayor y menor), el clarinete realiza notas largas en tesitura grave en una frase dividida en tres partes de cuatro compases cada una. En los tres últimos aparecen acordes homofónicos que producen una sensación de parada tras las inquietas síncopas de la viola.

A'. cc.79—Fin. La característica de esta parte no es un desarrollo ni aparición de motivos nuevos, sino que se produce un tratamiento del tema A y la célula X, de la misma manera que observaremos en la sección B de la *Pastorale*. Este tratamiento se realiza mediante el contrapunto imitativo y la variación rítmica de los motivos.

A' se inicia con la recuperación de la frase A variada en el clarinete, mientras la viola solamente acompaña en el inicio con un acorde en *pizzicato* y *fortissimo*. Esta parte es predominantemente imitativa hasta el compás 99. De hecho, a partir del compás 85 se produce la entrada en canon de la célula X (modificada en tresillos) durante cuatro compases (cc.85—88), y prosigue con la frase A evolucionada rítmicamente (cc.89—91) donde se continúa con las imitaciones entre instrumentos a distancia de dos pulsos.



Figura 72. *Allegro*, A', cc.85-88

Durante los compases 92—100, Clarke acorta la célula X todavía más, hasta reducirlo al intervalo de quinta, y las imitaciones entre los dos instrumentos realizan entradas ahora a distancia de negra, quedando la célula A reducida a lo mínimo que el oído consigue escuchar. Esto produce una sensación de gran estrés y prisa, y se crea una especie de *crescendo* rítmico conducido por ambos instrumentos hasta el compás 99 para comenzar una nueva frase (c.100).

A la vuelta del tema A en el compás 100, al igual que al inicio, éste aparece en ambas voces que caminan paralelas, produciéndose de nuevo un contrapunto homofónico. Los compases 105—106 recuerdan al compás 5, una pequeña transición, pero ahora realizada por los dos instrumentos en unísono, con articulación de *tenuto*. Por un momento parece

que se va a producir una especie de reexposición del tema A, lo que resulta ser un intento fallido, ya que al compás 107 aparecen una sucesión de tresillos que recuerdan a la célula X. La viola tiene el mismo acompañamiento que al inicio de B, con acordes pero ahora con arco. En la frase que abarca los compases 110—116 se produce un recuerdo de B, donde aparece fugazmente el motivo B (cc.113—114). De repente, se retoma una célula X variada desde el compás 117, que consiste, nuevamente, en corcheas ascendentes y descendentes por saltos de cuarta o quinta, y que permanecen a distancia de segunda mayor. En este momento se produce un intercambio de voces, lo que hacía el clarinete ahora lo realiza la viola y viceversa, recurso que ya aparecía en A.



Figura 73. *Allegro*, A', cc.117-123

La última vez que suena la célula X es durante los compases 130—131 en ambos instrumentos, que continuarán con el contrapunto homofónico hasta el final. En los compases 138—139 se produce un recuerdo a las negras que tenían la función de nexos entre frases, y termina en un *fortissimo* en *crescendo*, con un final breve y contundente.

III. PASTORALE

Poco lento

La *Pastorale* es un movimiento de carácter cíclico, como ocurría con la *Sonata*, pero en este caso a pequeña escala, donde la frase de inicio cierra también el movimiento. Al igual que el *Prelude* y el *Allegro*, tiene una estructura tripartita de forma A-B-A', dentro de la cual destacaremos algunos pequeños motivos melódicos reiterados hasta el final, y que aportan la sensación de unidad de la que venimos hablando en la obra de Rebecca Clarke.

Este movimiento tiene algunos elementos en común con el *Prelude*, como son los motivos de dos compases de longitud que al unirse forman frases completas. La diferencia radica en que en el *Prelude* el segundo compás era una variación del primero, y no sucede lo mismo en la *Pastorale*, donde el segundo compás del motivo es una continuación del mismo, pero no una variación.

Con respecto a la utilización de dinámicas, este movimiento es quizás intermedio en comparación con los otros dos. Es cierto que permanece gran cantidad de compases en matices dentro del ámbito del *piano* (*ppp*, *pianissimo*, *dolcissimo*, *mezzo piano*, *piano espressivo*), y por el extremo opuesto sólo se indica un *mezzo forte* y un *forte* en todo el movimiento.

La estructura formal de este movimiento aparece en la figura que aparece a continuación:

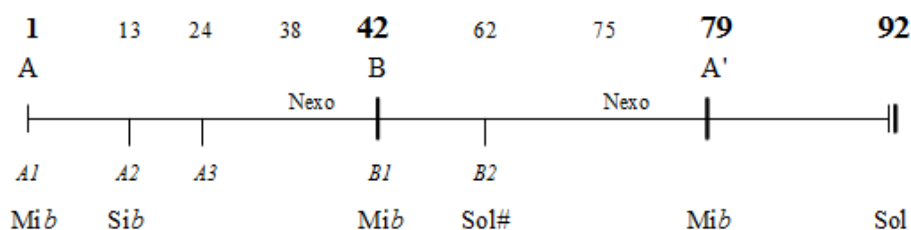


Figura 74. *Pastorale*, esquema formal

A. cc.1—37

La sección A se divide en tres frases a las que he denominado A₁, A₂ y A₃ respectivamente. En términos generales, esta sección es estable, con centros tonales en *mib* al inicio y *sib* en la parte A₂.

A₁. cc.1—12. Esta parte comienza con un solo de viola que expone el tema A, donde se presentan todos los elementos temáticos que se van a escuchar a lo largo del movimiento. Esta frase tiene las indicaciones de *piano espressivo*, y es de carácter *cantabile* y amable. Los dos motivos melódicos principales son:

Motivo A: que aparece por vez primera en los compases 5—6. Este motivo se caracteriza por las síncopas, elemento que se va a reiterar más adelante.



Figura 75. *Pastorello*, A, motivo A, cc.4-6

Motivo B: que aparece en los compases 9—10. El intervalo de tercera es su cualidad más destacable combinado con el tresillo en parte fuerte.



Figura 76. *Pastorello*, A, motivo B, cc.8-10

En los compases 7—8 se produce un eco en *pianissimo* del motivo A en cuerda *do*, indicio de que Clarke buscaba un cambio de color en la repetición del motivo.

A₂. cc.13—24. Finalizado el solo de la viola, comienza el clarinete con el motivo A de A₁, para, al finalizarlo, continuar con otro diseño melódico de blanca-negra ligada en intervalo de tercera ascendente. Es una melodía acompañada de valores largos en la viola, y destaca el uso de armónicos y alguna disonancia en dobles cuerdas, como el cromatismo del compás 17. Durante la segunda parte de la frase (cc.21—24), se produce un contrapunto imitativo del motivo B entre el clarinete y la viola. El clarinete realiza el

motivo durante dos compases al tiempo que la viola acompaña con una cuarta aumentada y quinta justa. Este motivo pasa a la viola durante los compases siguientes (cc.23—24), mientras el clarinete realiza intervalos disonantes de séptima aumentada.

A₃. cc.25—37. La nueva frase comienza con un rápido ascenso al registro agudo (*do*#) en el compás 25 con anacrusa. Durante los compases 26—28 el clarinete va descendiendo por grados conjuntos en dirección contraria que la viola, que realiza una subida igualmente por grados conjuntos al registro agudo (*do*) en el compás 29. Un recurso que retoma Clarke, ya observado en los otros movimientos y partes de su obra para viola, es que, durante el *do*# agudo largo del clarinete, la viola se mueve y realiza un ascenso por saltos, así como en el *do* natural agudo de la viola, el clarinete realiza lo propio. Desde el compás 30 la viola realiza el motivo A y la misma bajada que el clarinete hacía en los compases 26—28. Por su parte, el clarinete realiza un descenso cromático que se precipita por intensidad rítmica al compás 32. Me gustaría destacar en esta zona el juego de retardos de amplias ligaduras en ambas voces que se establece en los compases 26—32 y que producen algunas disonancias como segundas mayores en el compás 26 entre el *re-do*, o en el compás 30 entre el *do-si*, o la cuarta aumentada *fa-si* de los compases 27—28.

The image displays two systems of musical notation. The top system, labeled 'Motivo A clarinete', shows a melody on a single staff with various notes, slurs, and an accent. The bottom system, labeled 'Motivo A viola', shows a melody on a single staff, also with slurs and an accent. Both systems are marked with 'mf' (mezzo-forte). The notation includes various musical symbols such as slurs, accents, and dynamic markings.

Figura 77. *Pastorale*, A₃, cc.26-32

De la última parte de A₃ (cc.33—37) podemos decir que es una síntesis de elementos ya presentados. El clarinete comienza con la anacrusa de tres corcheas por saltos ya

presentada en las dos frases precedentes de A₃, pero que sobre todo recuerdan al inicio del tema A. Prosigue con una variación del motivo B en un pasaje por terceras, hasta *diluirlo* mediante el recurso de aumentar la proporción del ritmo en la melodía (aumentación). Por su cuenta, la viola repite el mismo diseño de parte de la frase A₂ blanca-negra ligada combinado con el tresillo con floreo del motivo A.

Los cuatro últimos compases antes de finalizar A (cc.38—41) actúan de nexo entre una sección y otra. El clarinete evoca el ritmo de B. Entretanto la viola acompaña con dos notas que se repiten idénticas en otra cuerda, modificando el color, como sucedía en los compases 7—8 de A₁. El final de este nexo en el clarinete es el comienzo en la viola de la sección B, y se aglutina en un mismo compás, el 40. Ésta comienza acompañando con síncopas que preparan la entrada al nuevo tema.

B. cc.42—78

Esta sección se llama B porque es la sección central del movimiento pero, al igual que en casos anteriores en Clarke, no aporta material temático nuevo. Lo que se va a producir es el tratamiento y variación de los elementos, motivos y células de A. Por ejemplo, las síncopas iniciales de la viola podrían parecer un elemento nuevo, pero si nos fijamos bien ya aparecía en el motivo A. En este momento además de que son más numerosas realizan función de colchón armónico.

La sección B se divide en B₁, que tiene tres frases, y B₂, con una frase y un nexo de cuatro compases. En términos armónicos, la sección B es bastante inestable. B₁ está alrededor del centro tonal de *mib*, y al llegar a B₂ está en la zona del acorde disminuido de *sol*♯.

B₁. cc 42—61. En la primera frase de B₁ (cc.42—49), el clarinete realiza la célula melódica del compás 15 de la sección A de blanca-negra ligada pero ahora la tercera menor es descendente. La viola acompaña con las síncopas referidas anteriormente en dobles cuerdas, donde la nota superior va ascendiendo por cromatismos, y recuerda el tresillo con floreo de A en los compases 46 y 50.

La segunda frase (cc.49—54), comienza con el tema A en el clarinete una segunda mayor por debajo del inicial (antes *mib*, ahora *reb*), pero sólo realiza la mitad del tema y algo

variado en cuanto a valores rítmicos e intervalos. La novedad aquí se introduce mediante el tratamiento del acompañamiento de la viola, con arpeggios en seisillos y fusas, que provocan un efecto envolvente y sonoramente interesante y llamativo. En el compás 52 la viola realiza un breve contrapunto imitativo al clarinete.



Figura 78. *Pastorale*, B₁, cc.50-54

En la última frase (cc.55—61) el clarinete repite el diseño de blanca-negra ligada aparecido en el compás 42, justo coincidiendo en las notas del compás 15 (*re-fa*) pero en sentido descendente. Concluye el pasaje reiterando el motivo A con su floreio en forma de tresillos característicos, y rompiendo dichos tresillos en el compás 60 para formar una hemiolia. Melódicamente en el compás de la hemiolia tenía que sonar el motivo B, pero la inestabilidad rítmica que produce ésta provoca que los acentos de la melodía no coincidan con los de la acentuación. Es un momento inestable. Mientras, la viola continúa con fusas, seisillos e incluso algún cinquillo en *ponticello* combinado con alguna pequeña intervención más solista donde evoca al motivo A o hace una escala cromática ascendente (cc.55 ó 58).

B₂. cc.62—78. Clarke realiza en este momento una variación del material temático de A₃ de los compases 24—37 en ambos instrumentos. Se produce un contrapunto imitativo entre voces que se explica a continuación. Comienza la viola en el compás 62 con

anacrusa realizando el acorde disminuido de *sol#* en forma de arpeggio de notas: *sol#-si-re-fa*, que inmediatamente imita el clarinete pero más adornado, y llega a un *si* agudo, de la misma manera que en *A*₃. Suena el motivo A que equipara al compás 26 de *A*₃. Tras esto el clarinete reposa en un *la* agudo de valor largo. Es entonces donde la viola vuelve a destacar, con una escala ascendente cromática para llegar a un *sib* agudo (c.67). En este momento el clarinete vuelve con un ascenso rápido por saltos, hasta llegar al registro agudo y realizar de nuevo el motivo A. De manera simultánea, en los compases 68—69, la viola realiza la escala cromática descendente desde *sib*, que es, por ende, lo que hacía el clarinete en los compases 30—31 produciéndose un intercambio de voces. Éste continúa hasta el final de la sección. La viola realiza las corcheas del clarinete de los compases 33—36, mientras que el clarinete hace la suya de los mismos compases (cc.71—73).



Figura 79. *Pastorale*, B₂, cc.64-70

A'. cc.79—Fin

En A' se retoma el tema A entero pero, al igual que en B, lo que varía es el tratamiento que se realiza con él. La viola comienza el tema con sordina y el clarinete la acompaña con una nota larga. A partir del compás 85 comienza un canon estricto entre viola y clarinete a distancia de cuarta ascendente en términos tonales, *sib-mib*. Este canon se mantiene

hasta el final, por lo que A' tiene un compás más que A, para que el clarinete, que había comenzado un compás después, finalice la frase. En términos armónicos, A' comienza en el centro tonal de *mib*, pasa por la zona de *sib* y finaliza el movimiento en *sol*.

The musical score is presented in two systems. The first system features two staves: the upper staff is for the Clarinet (Motivo A clarinete) and the lower staff is for the Viola (Motivo A viola). Both parts begin with a triplet of eighth notes. The Clarinet part starts with a *ppp* dynamic marking. The Viola part starts with a *pp* dynamic marking. The second system continues the motifs. The upper staff is for the Clarinet (Motivo B clarinete) and the lower staff is for the Viola (Motivo B viola). The Clarinet part begins with a *ppp sempre* dynamic marking. The Viola part begins with a *ppp* dynamic marking. The score concludes with a double bar line.

Figura 80. *Pastorale*, A', cc.85-Fin

2.3. LA VIOLA EN LA MÚSICA DE REBECCA CLARKE

En este punto analizaré algunos aspectos generales acerca de los usos y recursos que Rebecca Clarke explota de la viola, instrumento que conocía bien. La autora pensaba en dicho instrumento concreto como idea inicial para componer, hecho que se observa en la escritura de las partes de viola de toda su obra. Además, se advierte un tratamiento de la misma como un instrumento independiente y distinto del violín. Clarke había tocado el violín, pero supo entender la unicidad de la viola y sacarle provecho. De acuerdo con Tollefson Jacobson (Tollefson Jacobson *op.cit*), a la inglesa le gustaba mucho utilizar la viola en sus piezas. Arregló seis de sus piezas de melodías de otros compositores, y en diez ocasiones transcribió sus propios trabajos. Todos los arreglos de sus obras realizados en vida de la autora fueron hechos por ella.

Sin duda, de las obras analizadas en este estudio, la que más desafía técnica y musicalmente a la viola fue la *Sonata*, por varios motivos. El más evidente es debido a la envergadura de la obra, de tres movimientos de aproximadamente unos 25 minutos de duración. En particular el tercer movimiento, al que con toda probabilidad cualquier intérprete llega más cansado, es el más largo y lleno de partes diferentes, cuyo final demanda bastante energía física y mental. Asimismo, el segundo movimiento, de carácter contrastante con los otros dos tal y como hemos visto en la parte analítica de la obra, también lo es en cuanto al tipo de técnica que demanda, cuyas exigencias son de un mayor nivel técnico y control del instrumento, debido al uso continuado de escalas cromáticas, diversas articulaciones y armónicos. Por ello, y aunque se establezcan las características generales de toda la obra para viola, es muy probable que la mayoría de éstas correspondan a partes de la *Sonata*.

Gracias al manuscrito original de la *Sonata* podemos obtener mucha más información sobre la obra. Clarke, en su profundo conocimiento del instrumento, marca los arcos específicos al detalle. Por el contrario, en otros pasajes no los indica, o escribe muy pocos. Esto es muy significativo, ya que cuando señala los arcos en la introducción, es porque dichos arcos son contrarios a los habituales o esperados. Por este motivo, considero que llevar a cabo estas indicaciones es sumamente interesante y relevante. Desde el

momento en que Clarke escoge dichos arcos, en principio quizás considerados antinaturales en la técnica violística actual, podríamos entender que ella distingue una cualidad tímbrica diferente entre el arco abajo y el arco arriba, y que busca dichas cualidades sonoras en esos arcos concretos. Por ejemplo, en el primer compás de la *Sonata*, la célula Z aparece empezando arco abajo. Esto indica que el motivo empieza realmente ahí y que esa primera corchea es un tiempo fuerte, no es anacrusa, tal y como se observa en la siguiente figura:

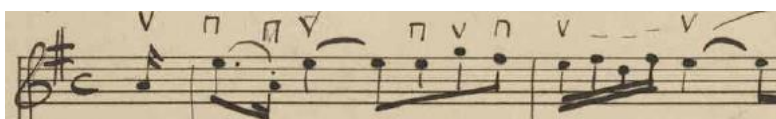


Figura 81. Manuscrito *Sonata*, motivo I, cc.1-2

Tras realizar el análisis en profundidad de la obra, se ofrece a continuación una enumeración de los principales recursos y usos de la viola:

- Aprovechamiento de las cualidades naturales del instrumento, mediante el uso habitual de las cuerdas al aire y los armónicos naturales. Dicho de otro modo, Clarke realiza la construcción de la sonoridad en base a las cuerdas de los instrumentos. La compositora se beneficia del mayor número de cuerdas al aire en acordes (normales y arpegiados) y *pizzicati*, por lo que es normal tener acordes con las cuatro cuerdas al aire o con uno o dos dedos pisados y dos cuerdas al aire. Por ejemplo, en la parte B (B_2) de *Dumka*, violín y viola realizan un bariolaje de semicorcheas ligadas donde el violín hace los armónicos de las cuerdas al aire (*sol-re-la-mi*) y en la viola igual (*do-sol-re-la*).
- Amplio registro del instrumento. Los dos registros generales de la viola son el grave, que corresponde con las cuerdas *do* y *sol*, y el agudo, las cuerdas *re* y *la*, y ambos son muy contrastantes entre sí. Esto se puede apreciar en la *Sonata*, donde en el compás 66 (tercer compás del nº29) del tercer movimiento llega hasta un *fa* en la cuarta octava de la tesitura de la viola. En armónicos se aumenta hasta un *la* en la quinta octava de la escala en el compás 75 de *Morpheus*. Este registro es ampliado por obras de mayor envergadura como son los conciertos para viola de

William Walton (1929) y Béla Bartók (1943), compuestos años después. Otro ejemplo se produce en la *Passacaglia*, donde a lo largo de la pieza utiliza diferentes registros medios, graves y agudos. Desde el compás 74 hasta el final realiza una síntesis de todos los registros utilizados en la viola en la escala de *Do* menor, desde la cuerda *do* hasta el *do* agudo en la tercera octava de la escala.

- Frases largas de carácter denso que demandan un tipo de sonido intenso que resalte el color auténtico y profundo de la viola mediante un buen *legato*.
- Exploración de las posiciones altas no sólo en la cuerda *la*, que entra dentro del punto anterior que hablaba del registro, sino también en las otras tres cuerdas, para variar el timbre instrumento. Este recurso lo aplica a melodías ya expuestas en la misma octava o en otra, y algunas veces en melodías por primera vez. En el manuscrito de la *Sonata* Clarke especifica este detalle en aquellos pasajes donde normalmente las posibilidades son dos (inicio introducción primer movimiento, y compás 34 (tercer compás del nº26) tercer movimiento).
- Explota una amplia gama de posibilidades de articulación existente en la viola, tales como *spiccato*, *staccato* o *legato* en sus diversas variantes. De hecho, una de las maneras mediante la cual Clarke consigue dar variedad durante la reutilización de motivos melódicos es gracias a cambios en la articulación, y que a su vez provocan cambios en el carácter (segundo movimiento *Sonata* sección B). Las partes más ágiles del segundo movimiento de la *Sonata* desafían una técnica violística al nivel de la violinística.⁴⁷
- Experimentación de técnicas que explotan las posibilidades tímbricas y sonoras de la viola tales como *pizzicati*, sordina, armónicos naturales y artificiales (c.77 *Morpheus*), *ponticello* (c.55 *Pastorale*), *glissandi* (nº21 segundo movimiento *Sonata*).
- Englobando el punto anterior, se observa una variedad de *pizzicati* y su posible interpretación. Cuando son *pizzicati* de varias notas, los acordes pueden ser

⁴⁷ Durante la primera mitad del siglo XX la viola como instrumento solista experimenta un auge, con la aparición de obras que demandan una mayor destreza en el instrumento y la llegada de violistas virtuosos del instrumento tales como Lionel Tertis (inglés) (1876-1975) o William Primrose (escocés) (1904-1982), los dos mayores exponentes de este momento.

arpegiados (demandado en la partitura) o en bloque, con acentos y matices diversos. Dependiendo de esto, se puede interpretar que requiere una técnica distinta de ejecución. Por ejemplo, si son acordes en bloque, el sonido se para con la mano para que sean secos (c.23 *Allegro* dúo clarinete), o si son en piano y arpegiados, se mueve la mano de más lejos en el diapasón a más cerca del puente (c.9 *Allegro* dúo clarinete).

CONCLUSIONES

Las obras estudiadas en este trabajo de investigación corresponden a dos momentos muy distintos en la vida de la compositora: pertenecen a lo que nosotros analizamos como primera etapa *Morpheus* y la *Sonata*, de 1917-18 y 1919, y una segunda etapa abarca sus obras *Passacaglia*, *Dumka* y *Prelude, Allegro y Pastorale*, de 1941.

Recordemos que en su primera etapa Clarke estaba inmersa en una vorágine de conciertos, viajes y giras, y estableciendo relaciones profesionales con aquellos que habían sido sus compañeros de estudios unos años antes en el RCM. En cambio, durante su segunda etapa Clarke vivía en Estados Unidos, apartada de aquella enorme actividad de años anteriores, realizando un trabajo de institutriz de niños que nada tenía que ver con la música.

Las etapas vitales de un compositor no necesariamente tienen por qué tener relación con sus etapas compositivas, o por lo menos no la relación esperada. El hecho de que durante la segunda etapa de 1941 la compositora estuviera fuera de un contexto musical, podría haber conducido a Clarke a realizar obras más banales o simples. Sin embargo, en este caso no encontramos una línea cohesionadora en este sentido como se explicará enseguida.

Un análisis en profundidad de estas obras no evidencia una evolución ni una relación directa entre esas dos etapas vitales en que las obras para viola fueron compuestas y el lenguaje compositivo empleado. No se puede hablar de proceso evolutivo porque el *Prelude, Allegro y Pastorale* de la segunda etapa es tan atonal o más como la *Sonata* de la primera. Incluso no existe una relación directa ni homogeneidad de ningún tipo entre obras dentro de una misma época. Sin ir más lejos, atendiendo a su periodo en Estados Unidos, no podemos establecer relación armónica alguna entre *Dumka* y el *Prelude, Allegro y Pastorale*, ambas obras del mismo año, pero totalmente antagónicas en su lenguaje armónico. Tampoco se observa evolución en este momento, ya que al mismo tiempo que compuso una obra tan arriesgada como la mencionada obra para clarinete y viola, hizo otras de gran simplicidad armónica y estructural, o en el tratamiento de las

voces y contrapunto como la *Passacaglia*. Incluso en el primer periodo compositivo, la *Sonata* y *Morpheus*, a pesar de tener más elementos armónicos en común, sería un poco arriesgado decir que tienen el mismo lenguaje.

A continuación se establece una relación de rasgos estilísticos que definen la música para viola de la Rebecca Clarke extraídos como conclusión de toda la obra analizada en este estudio:

- Estructura tripartita A-B-A'. En cuanto a un análisis formal estas obras encajan dentro de la llamada corriente neoclásica, ya que la estructura tripartita dominante de este repertorio proviene de la tradición clásico-romántica precedente. A excepción de la *Passacaglia*, que se divide en varias secciones que exponen el tema de *passacaglia* y que se repite a lo largo de la obra.
- La armonía de color prevalece sobre la funcional, siguiendo la tendencia dominante de la armonía del siglo XX.
- Forma cíclica de la *Sonata*. De la misma manera que la estructura tripartita es circular, en la *Sonata* también establece una vuelta al inicio, que le otorga coherencia y forma de obra unificada. Si recordamos, en la sección B del tercer movimiento, Clarke volvía a introducir los temas del primero y se producía una síntesis con los principales motivos y células melódicas de toda la *Sonata*.
- Tonalidades menores. Todo el repertorio analizado está escrito en tonalidades menores. A excepción del *Prelude*, *Allegro* y *Pastorale* donde no hay tonalidad propiamente dicha, sino centros tonales, explicados en el cuerpo del trabajo.
- Melodías etéreas, flotantes, en ocasiones acentuadas por una armonía subyacente de bases tonales no asentadas.
- Textura. Si existe una palabra importante que puede definir la música de Rebecca Clarke esa es la textura, porque es lo que conforma la obra y un elemento indispensable. El contraste y la diversidad que se aprecia en esta música se encuentran gracias a una textura ampliamente rica y variada, aportando siempre sensación de novedad, frescura e interés al movimiento. Esta riqueza de textura se consigue con la combinación de distintos elementos:

1. Con el tipo de sonoridad: variedad de timbres mediante el uso de diferentes cuerdas en melodías distintas o en la misma (*Pastorale*). Uso de armaduras variadas, a veces en poco espacio de tiempo (*Morpheus* y tercer movimiento *Sonata*).
 2. Tratamiento de las partes o secciones: Elemento viejo-elemento nuevo. Reitera elementos presentados en secciones o partes anteriores y añade un ingrediente nuevo, que a menudo suele ser un tratamiento distinto en el acompañamiento.
 3. Tratamiento del contrapunto: que origina los juegos de texturas mediante entradas homofónicas, imitativas de tipo libre e incluso en canon (*Allegro* dúo clarinete).
 4. Los cambios de *tempo* y compás, así como cambios súbitos de dinámicas. Uso de dobles barras para cambio de sección o parte (segundo y tercer movimiento *Sonata*). Aparición comas musicales, sobre todo entre frases, y algunas entre partes o dobles barras. Calderones encima de notas o de la barra de compás, como sucede justo antes de comenzar la coda en el segundo movimiento de la *Sonata*.
- Tratamiento de las melodías.
 1. Es habitual en Clarke que, tras haber expuesto inicialmente una melodía, la vuelve a reiterar pero variada. Aun así siempre hay algo que recuerda a la melodía original procurando unidad a la obra. A menudo las secciones B ocupan el lugar del desarrollo pero éste no se produce, sino un tratamiento mediante variaciones de motivos de la sección A. Este recurso produce una homogeneidad temática manteniendo una coherencia de principio a fin. Además, en el *Allegro* del dúo para clarinete y viola se produce un nuevo tratamiento del tema que está dividido entre los dos instrumentos y provoca una sonoridad estresada y tensa.
 2. Reiteración de la misma melodía en diferentes partes del registro de los instrumentos.

3. Repetición de diseños melódicos varias veces, a menudo idénticos. Se podría pensar que la idea de poner dos veces lo mismo es aburrida, sin embargo en la música de Clarke este fenómeno no resulta pesado (segundo movimiento *Sonata* (sección B acompañados de las dinámicas *pianissimo* y *pochissimo ritardando*)).
 4. Doblamiento simultáneo de la misma melodía en distintos instrumentos, voces y/o tesituras, aumentando el número de armónicos en el sonido y proporcionando riqueza tímbrica a la melodía en cuestión.
- Construcción de toda una sección con la misma célula rítmica (*Morpheus*).
 - Especie de intentos. Un detalle recurrente en Clarke consiste en comenzar las frases, interrumpirlas y volverlas a empezar. O bien recordar la cabeza del tema, interrumpir la frase y empezar con otra diferente (segundo movimiento *Sonata*).
 - Diatonismo y modalidad. Comienzo diatónico de varias obras o partes de las mismas (los tres movimientos de la *Sonata*), u obras con zonas amplias diatónicas (carácter general diatónico de *Morpheus*). Se crea una sonoridad modal donde evita muchas veces la sensible y no se producen cadencias.
 - Escalas pentatónicas con la consecuente sensación de inmovilidad y alejamiento de la sonoridad tonal.
 - Abundancia de escalas y acordes cromáticos en general con el cometido de crear tensión, y por consecuencia inestabilidad (primer movimiento *Sonata*).
 - Función estructural del cromatismo, delimitando las partes del movimiento u obra, como ocurre con la división de las partes del primer movimiento de la *Sonata*.
 - Centros tonales o melódicos en sustitución del uso de las tonalidades de manera tradicional.
 - Politonalidad. Procedimiento mediante el cual se superponen diferentes tonalidades (una tonalidad en el acompañamiento del piano y otra en la melodía (parte B de *Dumka*)).
 - Uso de elementos de la música popular asociada a compases característicos de 6/8 ó 3/4 (segundo y tercer movimiento *Sonata*).

- Alternancia de zonas estables con zonas inestables. Este hecho se observa en *Morpheus* y en toda la *Sonata* donde aparecen zonas inestables largas. Más allá, en el *Allegro* del dúo de clarinete y viola todo es inestable y disonante.
- Transiciones. Cuando Clarke quiere indicar un cambio de sección, pocas son las veces que lo realiza de manera abrupta. En la mayoría de los casos prepara dichos cambios mediante transiciones de diversas longitudes, dependiendo del caso, bien introduciendo elementos nuevos de la parte venidera o recordando los anteriores. La sensación de *disolución* de la música al final de los pasajes, que desdibuja mediante la repetición, por ejemplo, de la cabeza de un motivo determinado (*Dumka* y *Allegro* dúo clarinete), y a veces con la introducción de pausas (*Sonata* y *Morpheus*) es un recurso empleado a menudo. También es bastante frecuente el recurso de aumentación y el uso de variedad de dinámicas.
- Intervalo de quinta justa. Elemento bastante reiterado en la música de la compositora, y lo emplea de maneras diversas. Este intervalo tiene carácter triunfal al inicio de la *Sonata*, pero también es utilizado al mismo tiempo como recurso armónico, por la ambigüedad que produce al no definir de manera clara la tonalidad, y de este modo continuar escapando de ella.
- Disonancias. Empleo armónico de cuartas aumentadas o quintas disminuidas de forma vertical y horizontal (en varias secciones del segundo movimiento *Sonata*), segundas mayores y séptimas mayores y menores.
- Cualidades rítmicas. Aparición habitual de hemiolias o el juego rítmico de dos contra tres en el mismo pulso o compás (corcheas o semicorcheas contra tresillos de corchea). Ambas técnicas proporcionan inestabilidad (en toda la *Sonata*). Uso de dosillos en compases de subdivisión ternaria (segundo movimiento *Sonata*). De la misma manera se aprecia polirritmia en algunas de sus obras, donde las voces discurren simultáneamente en compases diferentes.
- No encontramos gran oposición temática entre secciones, partes y temas, a diferencia de las formas clásico-románticas provenientes de la tradición.
- Ritmos ágiles, veloces e incisivos (introducción *Sonata*, parte B *Morpheus*).

- Codas. Los finales de las obras aclaran de manera intencionada la textura, donde poco a poco el sonido va desapareciendo y el final llega de manera natural, progresiva y amable.

En mi opinión, la cualidad que particularmente llamó desde el principio mi atención y que considero la más importante en la obra para viola de Rebecca Clarke, es la capacidad absoluta para transmitir sensaciones, emociones y sentimientos, una música de características descriptivas y evocadoras que recrea continuamente paisajes sonoros y escenarios diversos, que estimula mentes y corazones.

La importancia de la obra de Rebecca Clarke para la viola no sólo reside en su calidad artística y compositiva, sino en el hecho de ser escritas específicamente para un instrumento que, como vimos anteriormente, estuvo relegado a un papel de relleno armónico durante siglos. Estas obras son una muestra de lo atrayente que resultó este instrumento por sus cualidades tímbricas y expresivas a los compositores de la época moderna, que fue cuando realmente resurgió la condición de la viola como instrumento solista.

Como ya habíamos anunciado en el apartado de la metodología, este trabajo de investigación consiste en dos partes obligatorias bien diferenciadas. El trabajo teórico aquí expuesto se complementa con la parte práctica que completa y cierra este proyecto artístico, y que consiste en un recital de aproximadamente 50 minutos de duración donde interpreto como violista todo el repertorio analizado. Remitimos en el anexo documental de este trabajo tanto el programa original de concierto como la grabación del mismo.

Durante el estudio de las obras, hemos intentado asimilar todas las características extraídas del dominio de las fuentes tanto primarias como secundarias, para un mayor acercamiento al estilo, técnica y recursos de la compositora. Todo ello nos ha servido para interpretar sus obras del modo más fidedigno posible, intentando aproximarnos a su intencionalidad, espíritu compositivo, y específicamente a los recursos y al tratamiento que Rebecca Clarke explora de la viola.

Espero haber contribuido a una mayor divulgación de un repertorio de gran calidad, así como haber demostrado con el análisis de las obras un mayor conocimiento y acercamiento a su obra. Este trabajo no agota la amplitud del tema alrededor de la figura de Rebecca Clarke, ya que es una compositora merecedora de un estudio más profundo y detallado, por lo que en un futuro me gustaría ampliar esta investigación a un trabajo de mayor envergadura como una tesis de doctorado.

BIBLIOGRAFÍA

- Alvoy, L.Bryan. 2002. «Rebecca Clarke's Sonata for Viola and Piano and William Walton's Concerto for Viola and Orchestra: A Comparison of Form and Viola Technique.» PhD diss. University of Indiana.
- Auner, Joseph. 2013. *Music in the twentieth and twenty-first centuries*. New York: W. W. Norton & Company.
- Barr, Cyrilla. 1998. *Elizabeth Sprague Coolidge: American Patron of Music*. New York: Schirmer Books.
- Capparelli Gerling, Daphne Cristina. 2007. «Conecting Histories: Identity and Exoticism in Ernest Bloch, Rebecca Clarke and Paul Hindemith's Viola Works of 1919.» PhD diss. University of Rice.
- Citron, Marcia. 1990. «Gender, Professionalism and the Musical Canon.» *The Journal of Musicology* 8, nº 1.
- Clarke, Rebecca. 1923. «The History of the Viola in Quartet Writing.» *Music and Letters* 4, nº 1: 6-17.
- Clarke, Rebecca. 1927. «The Beethoven Quarters as a Player Sees Them.» *Music and Letters* (Oxford University Press) 8, nº 2: 178-190.
- Clarke, Rebecca. 1931. «La Semaine Anglaise at the Paris Colonial Exhibition.» *The British Music Society Bulletin. New Series I*: 7-11.
- Clarke, Rebecca. 2000. *Prelude, Allegro and Pastorale*. New York: Oxford University Press.
- Clarke, Rebecca. 2002. *Morpheus*. New York: Oxford University Press.
- Clarke, Rebecca. 2002. *Shorter Pieces for Viola and Piano*. New York: Oxford University Press.
- Clarke, Rebecca. 2004. *Dumka*. New York: Oxford University Press.
- Cook, Nicholas y Pople, Anthony. 2004. *The Cambridge History of Twentieth-Century Music*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Cope, David H. 1976. *New Directions in Music*. Dubuque: WM.C.Brown Company Publishers.
- Curtis, Liane. 1994. «Rebecca Clarke.» *The Musical Times* (Musical Times Publications Ltd) Vol. 135, nº 1815, May.
- Curtis, Liane. 1996. «A case of identity: rescuing Rebecca Clarke.» *The Musical Times*, May 15-21.
- Curtis, Liane. 1997. «Rebecca Clarke and Sonata Form: Questions of Gender and Genre.» *The Musical Quarterly* (Oxford University Press) 81, nº 3: 393-429.

- Curtis, Liane. 2005. *A Rebecca Clarke Reader*. Waltham: Rebecca Clarke Society, Inc.
- Dalfovo, Michael Samir, Rogério Adilson Lana, y Amélia Silveira. 2008. «Métodos quantitativos e qualitativos: um resgate teórico.» *Revista Interdisciplinar Científica Aplicada* 2, nº 4: 01-13.
- Lerdahl, Fred, y Ray Jackendoff. 2003. *Teoría Generativa de la Música Tonal*. Madrid: Akal.
- Fuller, Sophie. 1998. «Women Composers during the British Musical Renaissance, 1880-1918.» PhD. diss. University of London.
- Fuller Maitland, J. A. 1902. *English Music in the XIXth Century*. London: Grant Richards.
- Gillett, Paula. 2000. *Musical Women in England, 1870-1914: "Encroaching on All Man's Privileges."* London: Palgrave Macmillan.
- Heather Savot, Carlynn. 2001. «Rebecca Clarke's Sonata for Viola and Piano: Analytical Perspectives from Feminist Theory.» PhD diss. University of Connecticut.
- Heimberg, Thomas. 2002. «Rebecca Clarke's Duo for Bb Clarinet and Viola: Some Notes and Comments.» *Journal of the American Viola Society* vol. 18, no. 1: 45-48.
- Jacobs, Arthur. 1994. *Henry J. Wood: Maker of the Proms*. London: Methuen.
- Johnson, Christopher. 1981. «Remembering the Glorious Rebecca Clarke.» *American Women Composers News* 3.
- Johnson, Christopher, y Liane Curtis. 2004. «Communications.» *Notes. Second Series* (Music Library Association) 61, nº 1 September: 265-266.
- Jones, Bryony Claire. 2004. «The Music of Rebecca Clarke (1886-1979).» PhD diss. University of Liverpool.
- Kielian-Gilbert, Marianne. 1999. «On Rebecca Clarke's Sonata for Viola and Piano: Feminine spaces and metaphors of reading.» *Gender, Identity and Music*.
- MacDonald, Calum. 1987. «Rebecca Clarke's Chamber Music.» *Tempo, New Series* (Cambridge University Press), nº 160, March.
- Rodmell, Paul. 2002. *Charles Villiers Stanford*. Aldershot: Ashgate.
- Sadie, Julie Anne, y Samuel Rhian. 1994. *The New Grove Dictionary of Women Composers*. London and Basingstoke: The Macmillan Press Ltd.
- Salzman, Eric. 1974. *Twentieth-Century Music: An Introduction*. New Jersey: Prentice-Hall, Inc.
- Squire, W.H. Haddon. 1922. «Rebecca Clarke Sees Rhythm as Next Field of Development.» *Christian Science Monitor*, 9 December 18.

Standford, Charles Villiers. 1911. *Musical Composition: A Short Treatise for Students*. London: Macmillan.

Stevens, Daniel Brent. 2010. «Rebecca Clarke: A viola duo transcription of the Prelude, Allegro, and Pastorale. Dissertation.» University of North Texas.

Stradling, Robert, y Meirion Hughes. 1993. *The English Musical Renaissance 1860-1940: Construction and Deconstruction*. New York: Routledge.

Tollefson Jacobson, Marin Ruth. 2011. «Stylistic development in the choral music of Rebecca Clarke.» PhD diss. University of Iowa.

Sitio web

Rebecca Clarke Society. <http://www.rebeccaclarke.org>. Último acceso: 15 de noviembre 2015.

ANEXO

En los anexos se muestra el programa del concierto del recital final y una relación de las partituras de la obra para viola de Rebecca Clarke analizadas en este trabajo de investigación en el mismo orden que aparecen en el cuerpo del trabajo, y a continuación el manuscrito con el primer movimiento de la *Sonata* para viola y piano.

PROGRAMA DE CONCIERTO RECITAL DE VIOLA

MORPHEUS

SONATA

I. PRIMER MOVIMIENTO

II. SEGUNDO MOVIMIENTO

III. TERCER MOVIMIENTO

PASSACAGLIA

DUMKA

PRELUDE, ALLEGRO Y PASTORALE

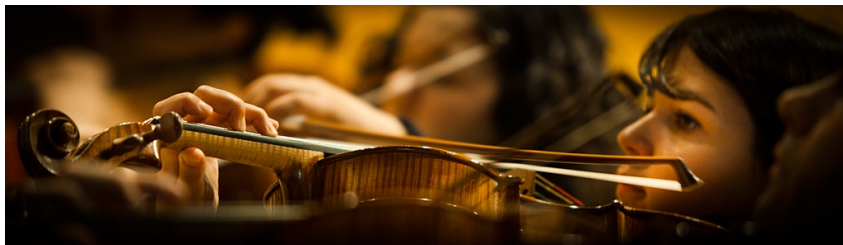
I. PRELUDE

II. ALLEGRO

III. PASTORALE

MANUSCRITO *SONATA*

I. PRIMER MOVIMIENTO



SARA FRANCO RUIZ

Realiza sus estudios de viola en el Conservatorio Superior de Música de Vigo (España) con el profesor Javier Escobar. Becada por la Xunta de Galicia, en el año 2001 ingresa en la "Escola de Altos Estudos Musicais" de Galicia (España), donde estudia con los profesores Natalia Madison y Tilmann Kircher.

Realiza varios cursos de perfeccionamiento, técnica e interpretación de viola con los profesores David Quiggle, Alejandro Garrido y Viorel Tudor, y de música de cámara "VIII y IX cursos internacionales de Capellades" (Barcelona). Durante el período 2001-2006 fue miembro de la "Joven Orquesta de la Sinfónica de Galicia" así como de la "Orquesta Clásica de Vigo", y realiza alguna colaboración con la "Orquesta Sinfónica de Galicia". Además asiste a Cursos de Práctica Orquestal con los directores James Ross, Pietro Rizzo, Michael Gilbert y José Gómez.

En el año 2007 finaliza sus estudios de Educación Musical en la Universidad de Vigo. Durante el periodo de 2006 a 2009 realiza estudios de Música Antigua en la "Escola Superior de Música e das Artes do Espectáculo" (ESMAE) de Oporto (Portugal), donde se especializa en música antigua con los profesores Ana Mafalda Castro y Pedro Sousa da Silva, y en viola barroca bajo la tutela de la profesora

Amandine Beyer, licenciándose en el año 2009. Durante estos años también forma parte de la Academia de Música Antigua de la Universidad de Salamanca, donde es miembro activo de la "Orquesta Barroca de la Universidad de Salamanca" (España) actuando bajo la dirección de Pedro Gandía, Peter Spissky, Manfredo Kraemer y Jacques Ogg. Paralelamente realiza varios cursos de especialización en música antigua en Béjar (Salamanca, España) (2001/05) y Burgos (2006/07) con los profesores de violín Mira Glodeanu, Enrico Gatti, Pedro Gandía, Peter Spissky, Ángel Sampedro, Manfredo Kraemer y Christian Gnoses.

En el año 2006 colabora con la "Orquesta Barroca de Malmö" (Suecia), dirigida por el violinista Peter Spissky y con la Orquesta Barroca Casa da Música (Porto) dirigida por Harry Christophers. Ha sido invitada a colaborar con diferentes agrupaciones tales como la orquesta barroca "Le Parlement de Musique" (Francia), la "Capilla Real de Madrid" (Madrid) o el ensemble barroco "Udite Amanti" (Lisboa).

Desde el año 2005 forma parte de la "Orquesta Sinfónica Vigo 430", especializada en el repertorio sinfónico dirigida en la actualidad por el director y clarinetista Vicente Alberola, y en la "Orquesta Barroca Vigo 430" con el clavecinista Alfonso Sebastián. Su labor como docente abarca la realización de conciertos didácticos para niños, así como impartir clases en diversos conservatorios de Galicia desde el año 2010, estando destinada en localidades como Ferrol, Ourense o Pontevedra. En la actualidad es profesora de viola en el Conservatorio Profesional de Música de Vigo (Pontevedra, España) al tiempo que finaliza sus estudios de Máster en la Universidad de Aveiro (Portugal) con el profesor Roberto Valdés.

PROGRAMA

Rebecca Clarke:

- - *Morpheus* para viola e piano (1918)
- - *Prelude, Allegro e Pastorale* para clarinete e viola (1941)
- *Sonata* para viola e piano (1919)
 - I. Impetuoso - ma non troppo Allegro
- - *Dumka* Duo concertante para violín e viola, com piano (1941)
- - *Passacaglia on an Old English Tune* para viola e piano (1941)

Beatriz Betancourt, piano

Olalla Rodríguez, clarinete

Ioana Pérez, violino

Recital de Viola SARA FRANCO RUIZ



Sexta-feira

18 dezembro de 2015 às 15h.

OXFORD MUSIC FOR VIOLA



REBECCA CLARKE

MORPHEUS

For Viola and Piano

OXFORD
UNIVERSITY PRESS

MORPHEUS

For Viola and Piano

Rebecca Clarke

Ben moderato
con sord.

Viola

Piano
pp sempre

4

5

3

pp

7

poco cresc.

10

Musical score for measures 10-12. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The time signature is 3/4. The score is written for a single melodic line and a piano accompaniment. The piano part features a triplet of eighth notes in the right hand and a single eighth note in the left hand.

13

Musical score for measures 13-15. The key signature is three flats. The time signature is 3/4. The score is written for a single melodic line and a piano accompaniment. The piano part features a triplet of eighth notes in the right hand and a single eighth note in the left hand.

16

Musical score for measures 16-18. The key signature is three flats. The time signature is 3/4. The score is written for a single melodic line and a piano accompaniment. The piano part features a triplet of eighth notes in the right hand and a single eighth note in the left hand. The word "ossia" is written above the piano part in measure 17. The word "[dim.]" is written below the piano part in measure 18.

19

Musical score for measures 19-21. The key signature is three flats. The time signature is 3/4. The score is written for a single melodic line and a piano accompaniment. The piano part features a triplet of eighth notes in the right hand and a single eighth note in the left hand. The word "poco rit." is written above the piano part in measure 19. The word "senza sord." is written below the piano part in measure 19. The word "Calme" is written above the piano part in measure 20. The word "p" is written below the piano part in measure 20. The word "espr." is written below the piano part in measure 21.

22

3/4 C espr. 3 mp

25

3/4 C pp gliss. cresc. 3

28

3/4 C cresc. 3

30

3/4 C pp sub. p 3

32

(8va) 6 loco 8va 3 6 3

34

rit. 5 pp f 3 3 [cresc.] pp molto cresc. 3

36

3 3

38

[cresc.] p sub. 3 3 3

40

Measures 40-42 of a musical score. The top staff is a single melodic line. The bottom two staves are a piano accompaniment. Measure 40 features piano (p) dynamics and triplet figures in the piano parts. Measure 41 continues the piano accompaniment. Measure 42 features fortissimo (ff) dynamics and a crescendo hairpin.

43

Measures 43-44 of a musical score. The top staff has a melodic line with an *espr.* (espressivo) marking. The bottom two staves are a piano accompaniment with a *p sub.* (piano subito) marking. Both measures feature triplet figures and a crescendo hairpin.

45

Measures 45-47 of a musical score. The top staff has a melodic line. The bottom two staves are a piano accompaniment. Measure 45 features piano (p) dynamics and triplet figures. Measure 46 features piano-pianissimo (pp) dynamics and a *dim. e rit.* (diminuendo e ritardando) marking. Measure 47 features piano-pianissimo (pp) dynamics and triplet figures.

48

Measures 48-50 of a musical score. The top staff has a melodic line. The bottom two staves are a piano accompaniment. Measure 48 features a *pochiss. rit.* (pochissimo ritardando) marking. Measure 49 features a *pochiss. rit.* marking. Measure 50 features a 3/4 time signature change and a *pochiss. rit.* marking.

51 *a tempo*

Measures 51-53 of the musical score. The top staff is in 3/4 time, marked *a tempo*. The bottom staff is in 3/4 time, marked *p*. The music features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The bass line includes triplets of eighth notes.

54

rit.

Measures 54-55 of the musical score. The top staff is in 3/4 time, marked *rit.*. The bottom staff is in 3/4 time, marked *pp rit.*. The music features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The bass line includes triplets of eighth notes.

56

Measures 56-58 of the musical score. The top staff is in 3/4 time, marked *gliss. on black keys*. The bottom staff is in 3/4 time, marked *ppp sempre*. The music features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The bass line includes triplets of eighth notes.

59

Measures 59-61 of the musical score. The top staff is in 3/4 time, marked *5*. The bottom staff is in 3/4 time, marked *8va*. The music features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The bass line includes triplets of eighth notes.

62

Musical score for measures 62-63. The system consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The middle and bottom staves are in bass clef with the same key signature. Measure 62 features a melodic line in the top staff and a bass line in the bottom staff. Measure 63 includes a trill in the top staff marked '8va' and a triplet in the bottom staff. The bottom staff also contains a triplet in measure 62.

64

Musical score for measures 64-65. The system consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of three flats. The middle and bottom staves are in bass clef with the same key signature. Measure 64 features a trill in the top staff marked '8va' and a bass line with a 'mf' dynamic. Measure 65 includes a 'loco' marking and a triplet in the top staff. The bottom staff contains a triplet in measure 64 and a triplet in measure 65.

66

Musical score for measures 66-67. The system consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of three flats. The middle and bottom staves are in bass clef with the same key signature. Measure 66 features a triplet in the top staff and a bass line with a triplet. Measure 67 includes a triplet in the top staff and a bass line with a triplet.

68

Musical score for measures 68-69. The system consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of three flats. The middle and bottom staves are in bass clef with the same key signature. Measure 68 features a 'ppp' dynamic and a 'gliss. on black keys' marking. Measure 69 includes a 'loco' marking and a triplet in the top staff. The bottom staff contains a triplet in measure 68 and a triplet in measure 69. The bottom staff also contains a 'pp' dynamic and a 'delicatamente' marking.

70 *ad lib.* *accel.*

72

73

75

* See page 12 for alternate ending.

78

78

cresc.

senza misura ma in tempo

81

81

con sord.

ppp

8va

pp

83 Calmato

83

pp

3

85

85

8va

sed.

Appendix 1
Alternate Ending from First Version

75

(8va)-1

p

molto espr.

pp

dim.

3

led.

*

78

tr

cresc.

8va-

3

*

81

con sord.

(8va)-

tr

ppp

suivez

84 sul G

(8va)

ppp

3

86 Calmato

(8va)

pp espr.

tr

3

88 sul D

(8va)

pp

tr

3

8va



Arnold Genthe
Rebecca Clarke, the viola player, came here from London about a year and a half ago. With May Mable, she gave a recent recital at Aeolian Hall.

MAKERS of MUSIC

(Continued from page 36)

suspected of membership in anti-monarchical masonic societies. As for poor Franz Schubert, he cared more for his mug of beer, than for a good day's work was done, than for all the politics in the world. Similarly, Schumann and Brahms have escaped without reprobation, except that their songs have suffered from the general ban against the German language. And in general those composers who were safely dead before the invasion of Belgium have been permitted to rest in peace.

Wagner, however, has suffered banishment from the opera house because the singing of his works in any but the German language has been unthinkable to those who have the decision to make. It may be questioned whether his operas may not be sung in English, if a force of poets be set immediately to work making adequate translations; indeed, the project is being fostered by some of the greatest at the Metropolitan.

What, then, one asks, has taken its place? Much that is interesting, from the hand of American composers, from modern France, and modern Russia, and to a slight extent from modern Italy, and part to the invaluable "Société des Instruments Anciens" are called into service more than ever before. Young English musicians gain just the shadow of a hearing. And the "Neutral" classics, such as Chopin and Liszt, are, if possible, rather more prominent than before.

Modern France discovers little that is really new, for she had been pretty thoroughly canvassed before the war broke out, and since that time she has had little opportunity for the creation of beauty. Modern Italy, similarly, offers little outside the domain of opera, except in the work of Zandonai. Modern England has really not received a fair hearing. We Americans turn her up in the most unjust, for Scott, though resourceful and clever, is neither profound nor inspired. Vaughan Williams, Joseph Holbrooke, Balfour Williams, Joseph Holm, Anthony Trent, and Eugene Goossens must come next year.

But from American composers, or those now living in America, one hears a great deal these days, enough to make one wish to hear still more. There is, for instance, the very young musician, Lowell Sowerby, born in Michigan and educated wholly in Chicago, who within a week was represented on New York programmes with two ambitious works. His overture, "Comes Autumn Time," played by the New York Symphony Orchestra under Mr. Damrosch's baton, proved to be an ardent and richly coloured fancy of no little beauty of theme and development, sanely and agreeably manipulated by the New York Symphony Orchestra. His "Serenade" for string quartet, played from manuscript a few days previously by the admirable Berkshire String Quartet, showed abundant cleverness, even approaching trickery, in writing for this forward Burlington Hill's wholly delightful suite, "Stevensonia," was another work put on his programmes near the end of his season. The work is a little free d'esprit, founded on, or suggested by, some of the poems in Stevenson's "Child's Garden," and it is exquisitely worked out.

(Continued on page 101)



REBECCA CLARKE VIOLA PLAYER AND COMPOSER

THE TIMES, LONDON.

We have seldom heard a more beautiful tone and phrasing from a viola player.

MORNING POST, LONDON.

Last night a recital was given at Aeolian Hall by Miss Rebecca Clarke, who modestly styled herself a viola player. This she undoubtedly is, and, moreover, one of decided attainment. She has clearly given special attention to the study of the instrument, its capabilities and limitations. Moreover, she has taken advantage of her acquaintance to compose specially for it. Her efforts in this direction comprise a Sonata with piano and some pieces for viola and violoncello unaccompanied.

The Sonata is a remarkable work. Apart from the fact that it is admirably suited to the viola, it is notable for the modernity of its phraseology, the depth of its intellectual foundation, and the expressiveness of its terms. Possibly nothing could be more imaginative than the Vivace, certainly nothing more impressive than the Adagio.

It is the most striking work of the day for the viola, and takes a very high place amongst contemporary music.

NEW YORK TRIBUNE.

The beauty of the instrument, which possesses something of the flexibility of the violin with the intensity of the 'cello, was admirably exploited by Miss Clarke, and set the audience wondering whether more could not be heard from this instrument.

Secretary: C. M. EDWARDS, 24, Pembroke Road, London, W. 8.

OXFORD
UNIVERSITY PRESS

www.oup.com

ISBN 978-0-19-386436-8



SONATA

3

For Viola (or Violoncello) and Piano.

"Poète, prends ton luth; le vin de la jeunesse
Fermente cette nuit dans les veines de Dieu.

Alfred de Musset "La Nuit de Mai"

REBECCA CLARKE.

I

Impetuoso.

VIOLA
(or Violoncello)

PIANO

f

ff

ad libitum

p

cresc.

mf

cresc.

accel.

allarg.

poco rit.

Poco agitato

This musical score is for a piece titled "Poco agitato". It is written for a single melodic line and a piano accompaniment. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The score is divided into two main sections, labeled 1 and 2.

Section 1: This section begins with a forte (*f*) dynamic in the melody and piano (*p*) in the accompaniment. The melody features a series of eighth notes, while the accompaniment consists of triplet eighth notes. The dynamics alternate between *f* and *p* throughout the section. The section concludes with a piano (*p*) dynamic.

Section 2: This section starts with a forte (*f*) dynamic. The melody continues with eighth notes, and the accompaniment features triplet eighth notes. The dynamics alternate between *f* and *p*. The section concludes with a piano (*p*) dynamic and a tempo change to *a tempo*.

Tempo and Dynamics: The tempo is marked "Poco agitato". The dynamics used are *f* (forte), *p* (piano), and *pochiss. rit.* (very little ritardando).

Rehearsal Marks: The score includes two rehearsal marks, labeled 1 and 2, indicating specific points of interest or repetition.

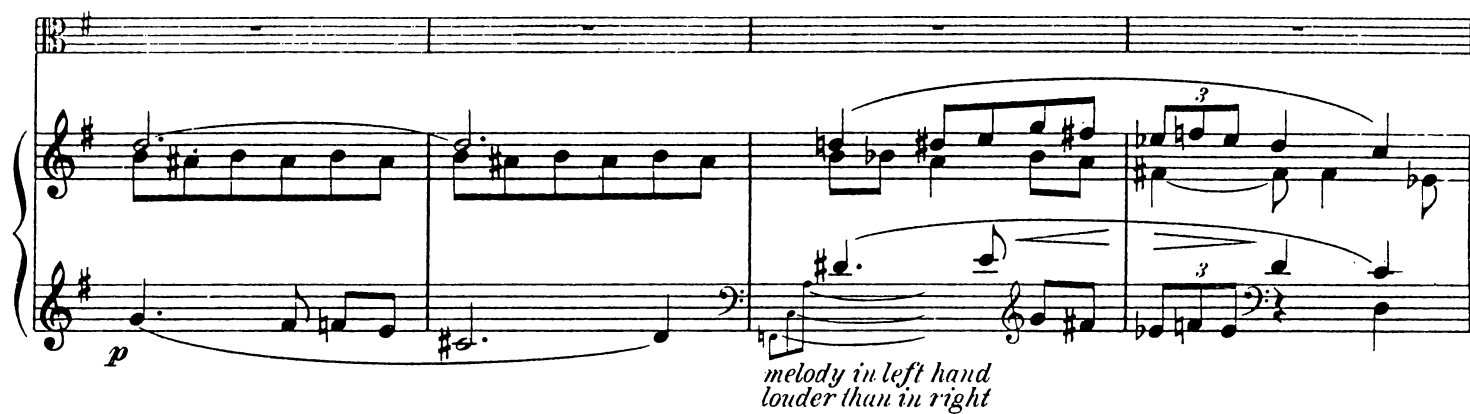
First system of the musical score. It consists of a single treble staff and a grand staff (treble and bass). The key signature has one sharp (F#). The music features flowing sixteenth-note passages in the treble and bass, with some triplet markings. A *cresc.* (crescendo) marking is present in the grand staff.

Second system of the musical score. It consists of a single treble staff and a grand staff. The key signature has one sharp. The music features a triplet of eighth notes in the treble, followed by a section marked *f* (forte) and *frisoluto e allarg.* (frisoluto and allargando). The grand staff continues with complex harmonic textures.

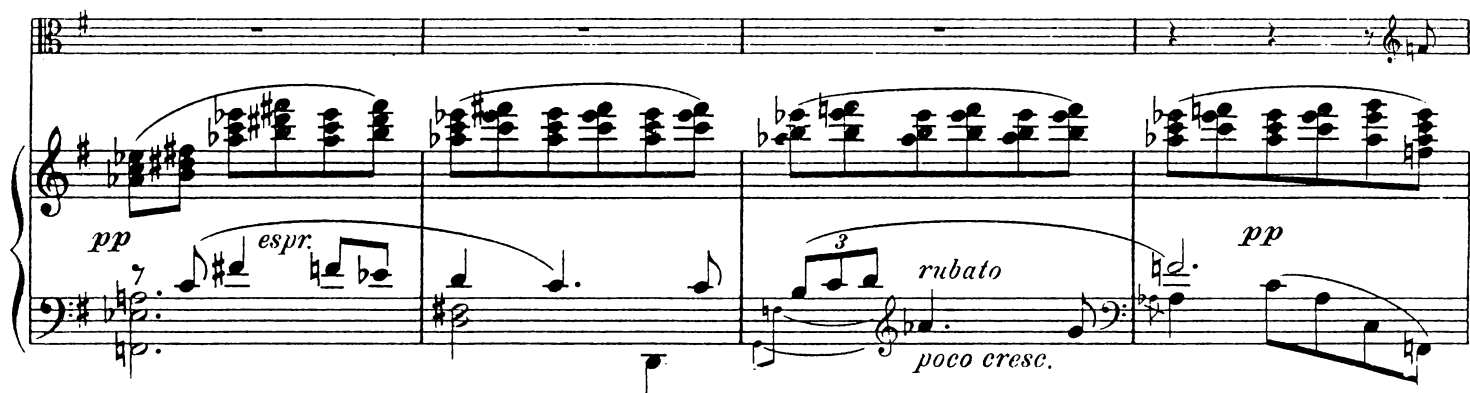
Third system of the musical score. It consists of a single treble staff and a grand staff. The key signature has one sharp. The music features a section marked *ff* (fortissimo) in the grand staff, with complex harmonic textures and some triplet markings.

Fourth system of the musical score. It consists of a single treble staff and a grand staff. The key signature has one sharp. The music features a section marked *allarg.* (allargando) in the grand staff, followed by a section marked *fpp* (fortissimissimo) and *pp rit.* (pianissimo and ritardando). The grand staff continues with complex harmonic textures.

Fifth system of the musical score. It consists of a single treble staff and a grand staff. The key signature has one sharp. The music features a section marked *Poco meno mosso* (Poco meno mosso) in the grand staff, followed by a section marked *p* (piano) and *languoroso* (languoroso). The grand staff continues with complex harmonic textures.



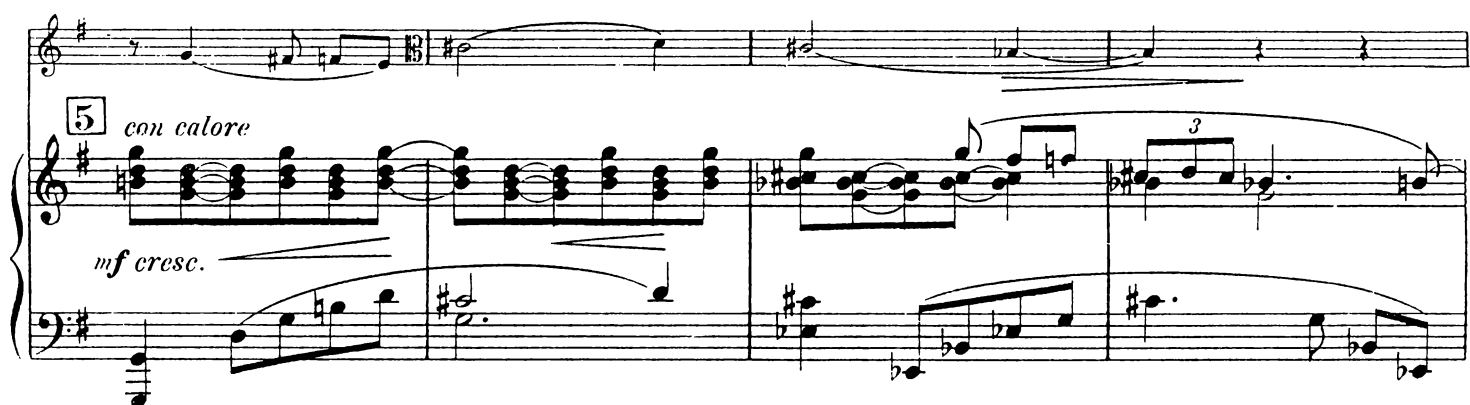
musical score system 1, featuring piano (p) dynamics and a tempo marking of *moderato*. The system includes a treble and bass staff. The right hand plays a melody with a triplet of eighth notes. The left hand plays a bass line with a triplet of eighth notes. A performance instruction reads: *melody in left hand louder than in right*.



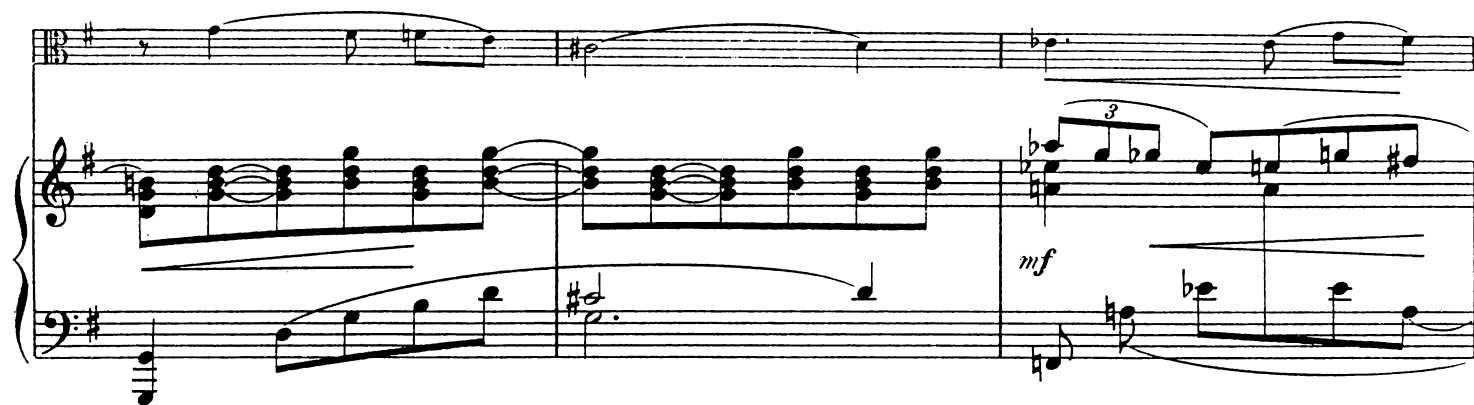
musical score system 2, featuring piano (pp) dynamics and a tempo marking of *moderato*. The system includes a treble and bass staff. The right hand plays a melody with a triplet of eighth notes. The left hand plays a bass line with a triplet of eighth notes. Performance instructions include *pp*, *espr.*, *rubato*, and *poco cresc.*.



musical score system 3, featuring piano (pp) dynamics and a tempo marking of *moderato*. The system includes a treble and bass staff. The right hand plays a melody with a triplet of eighth notes. The left hand plays a bass line with a triplet of eighth notes. Performance instructions include *dolce espr.*, *dolce*, and *pp*.



musical score system 4, featuring piano (mf) dynamics and a tempo marking of *moderato*. The system includes a treble and bass staff. The right hand plays a melody with a triplet of eighth notes. The left hand plays a bass line with a triplet of eighth notes. Performance instructions include *5 con calore* and *mf cresc.*.



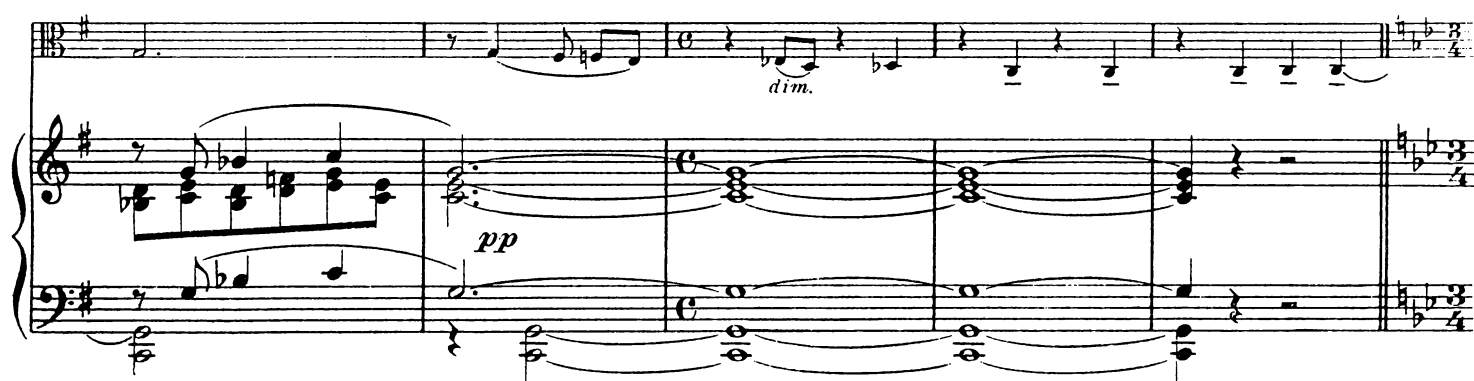
First system of musical notation. It features a vocal line at the top and a piano accompaniment below. The piano part has a treble and bass staff. The key signature has one sharp (F#). The system includes a triplet of eighth notes in the vocal line and a triplet of eighth notes in the piano's treble staff. A dynamic marking of *mf* is present in the piano's bass staff.



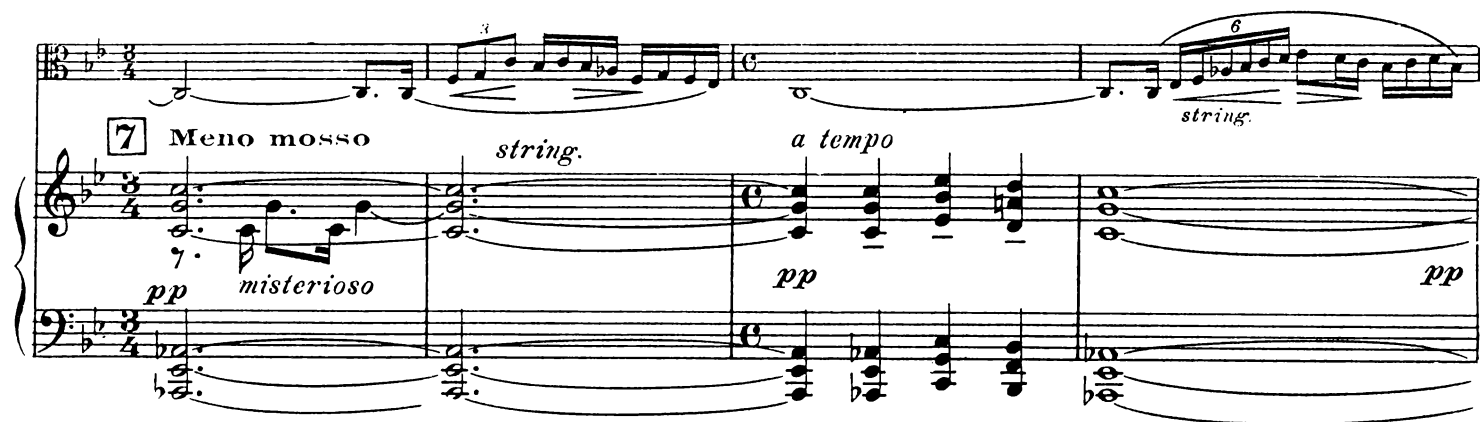
Second system of musical notation. It continues the vocal and piano parts. The piano part includes a triplet of eighth notes in the treble staff. Dynamic markings include *mf* in the piano's bass staff, *p.* in the piano's bass staff, and *molto rit.* in the piano's bass staff. A *ten.* marking is present in the vocal line.



Third system of musical notation. It features a vocal line and a piano accompaniment. The piano part includes a triplet of eighth notes in the treble staff. Dynamic markings include *pp* in the piano's treble staff, *a tempo* in the piano's bass staff, *p* in the piano's bass staff, and *dim.* in the piano's bass staff. A box containing the number 6 is located above the piano's treble staff.



Fourth system of musical notation. It features a vocal line and a piano accompaniment. The piano part includes a triplet of eighth notes in the treble staff. Dynamic markings include *dim.* in the vocal line and *pp* in the piano's bass staff. The system concludes with a double bar line.



7 **Meno mosso** *string.* *a tempo* *string.*

pp *misterioso* *pp* *pp*

This system contains the first system of a musical score. It features a vocal line at the top with a 3-measure rest followed by a 6-measure phrase. Below it is a piano accompaniment in 3/4 time, marked *pp* and *misterioso*. The tempo changes to *Meno mosso* and *a tempo*. The piano part includes a *string.* marking and a *pp* dynamic.



marcato *a tempo* *pp*

This system contains the second system of the musical score. The vocal line continues with a *marcato* marking. The piano accompaniment is marked *a tempo* and *pp*. The system concludes with a 3/4 time signature change.



cresc. e animando *mf*

This system contains the third system of the musical score. The piano accompaniment is marked *cresc. e animando* and *mf*. The system includes a 3-measure rest and a 3-measure phrase.



cresc. *f*

This system contains the fourth system of the musical score. The piano accompaniment is marked *cresc.* and *f*. The system includes a 3-measure rest and a 3-measure phrase.

First system of musical notation. The top staff is a single melodic line. The middle and bottom staves are a grand staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The first measure of the grand staff has a fortissimo (*ff*) dynamic. The middle staff has a triplet of eighth notes marked with a bracket and the number 3. The tempo marking *loco* is above the middle staff, and *molto rit.* is above the bottom staff. A box containing the number 8 is above the middle staff. The system ends with a measure marked *a tempo* and a triplet of eighth notes marked with a bracket and the number 3. The bottom staff has a piano (*p*) dynamic and the marking *grazioso*.

Second system of musical notation. The top staff has a piano (*p*) dynamic and the marking *espr.*. The middle and bottom staves continue the grand staff. The middle staff has a *pochiss. rit.* marking. The system ends with a measure marked *a tempo* and a triplet of eighth notes marked with a bracket and the number 3.

Third system of musical notation. The top staff has a triplet of eighth notes marked with a bracket and the number 3. The middle and bottom staves continue the grand staff. The middle staff has a *rit.* marking. The system ends with a measure marked *mf a tempo* and a triplet of eighth notes marked with a bracket and the number 3.

Fourth system of musical notation. The top staff has a piano (*p*) dynamic. The middle and bottom staves continue the grand staff. The middle staff has a triplet of eighth notes marked with a bracket and the number 3. The system ends with a measure marked *poco a poco rit.* and a triplet of eighth notes marked with a bracket and the number 3. The bottom staff has a *Red.* marking.

First system of musical notation, measures 1-4. The score is in B-flat major (two flats) and 3/4 time. It features a single melodic line in the upper right staff and a piano accompaniment in the lower staves. The piano part includes a triplet in measure 1 and a crescendo leading to a triplet in measure 3. Dynamics include *pp* and *molto rit.*. An 8-measure rest is indicated in the upper right staff in measure 4.

3 *molto rit.* *pp*

8

ppp *meno mosso*

left hand louder

p *p molto rit.* *ppp* *meno mosso*

Second system of musical notation, measures 5-8. The score continues in B-flat major and 3/4 time. The piano part features a triplet in measure 5 and a crescendo leading to a triplet in measure 7. Dynamics include *molto rit.* and *ppp*. An 8-measure rest is indicated in the upper right staff in measure 5.

8

molto rit.

lontano

3 3 3 3

ppp

Third system of musical notation, measures 9-12. The score changes key to B major (two sharps) and 3/4 time. It begins with a box containing the number 9, followed by the tempo marking *Tempo I.*. The piano part features a triplet in measure 9 and a crescendo leading to a triplet in measure 11. Dynamics include *sf*, *f*, and *p*. The tempo marking *impetuoso* is written above the first staff in measure 9.

impetuoso

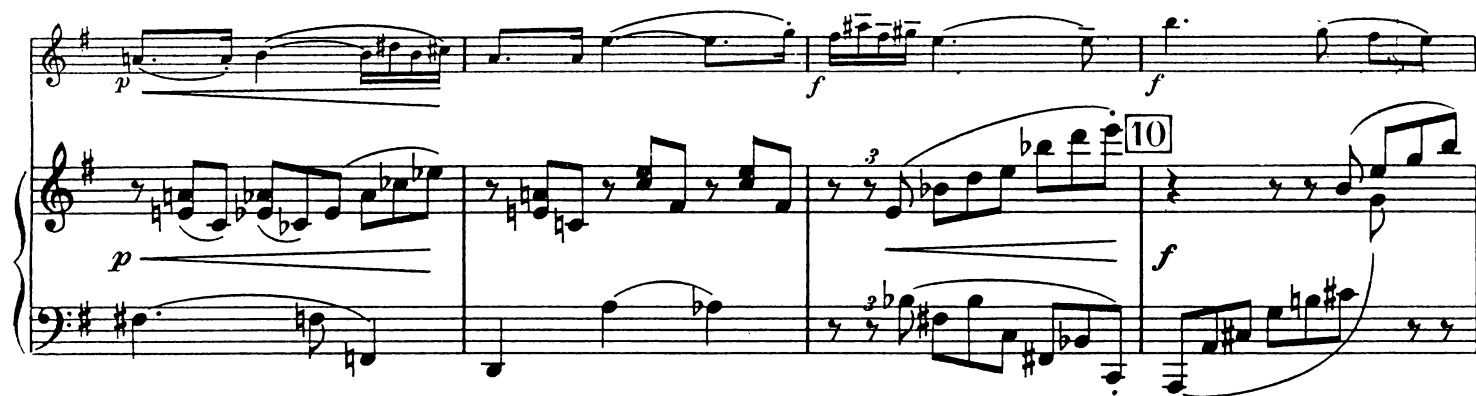
9 *Tempo I.*

molto cresc.

sf *f* *p* *p*



First system of musical notation. The upper staff (treble clef) begins with a piano (*p*) dynamic, followed by a forte (*f*) section, and ends with a piano (*p*) section. The lower staff (bass clef) features a piano (*p*) section, a forte (*f*) section, and a piano (*p*) section. The key signature is one sharp (F#).



Second system of musical notation. The upper staff (treble clef) begins with a piano (*p*) dynamic, followed by a forte (*f*) section, and ends with a forte (*f*) section. The lower staff (bass clef) features a piano (*p*) section, a forte (*f*) section, and a forte (*f*) section. A measure number 10 is indicated in a box. The key signature is one sharp (F#).

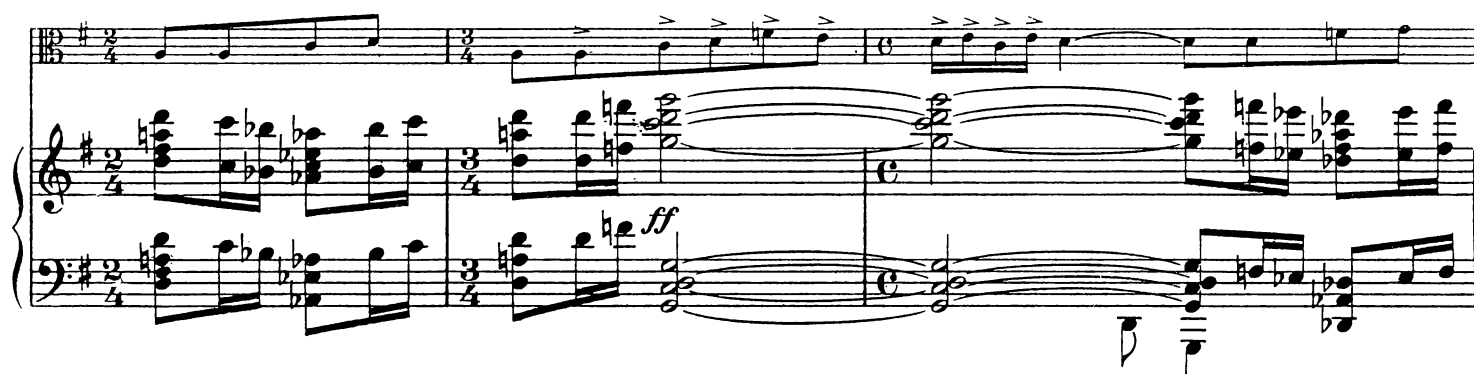
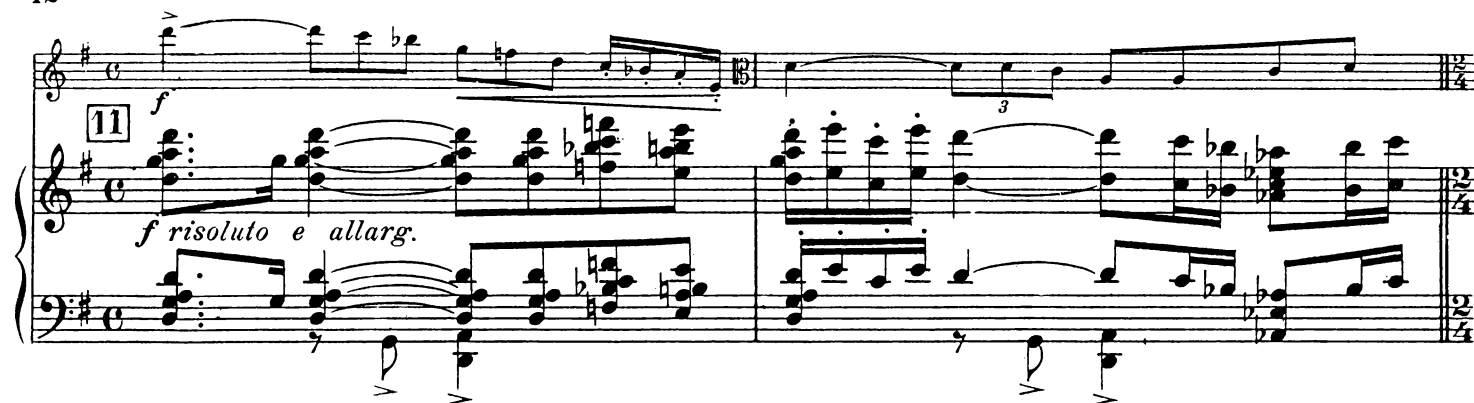


Third system of musical notation. The upper staff (treble clef) features a piano (*p*) section, a forte (*f*) section, and a piano (*p*) section. The lower staff (bass clef) features a piano (*p*) section, a forte (*f*) section, and a piano (*p*) section. The key signature is one sharp (F#).



Fourth system of musical notation. The upper staff (treble clef) features a piano (*p*) section, a forte (*f*) section, and a piano (*p*) section. The lower staff (bass clef) features a piano (*p*) section, a forte (*f*) section, and a piano (*p*) section. The key signature is one sharp (F#).

11 *f*
f risoluto e allarg.



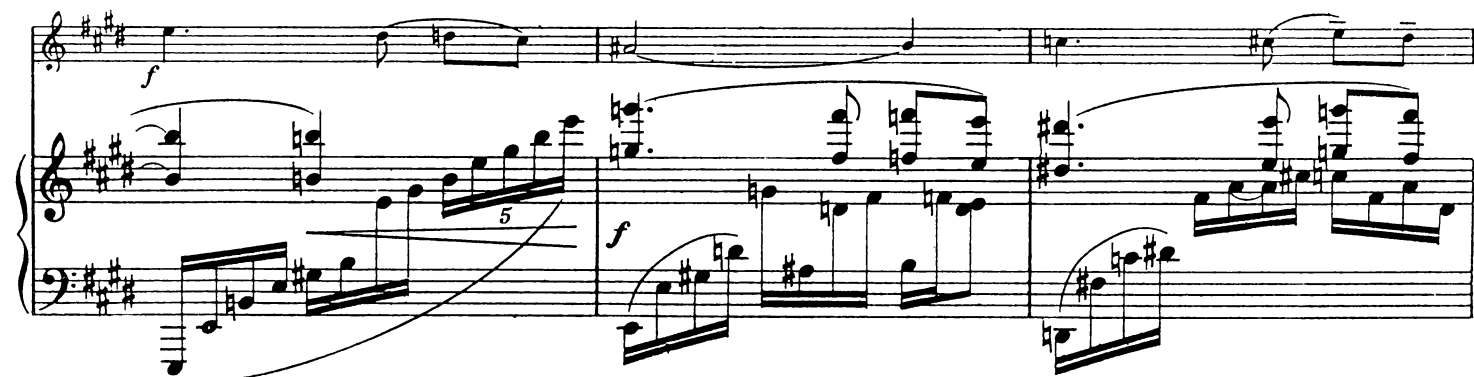
12 *ff molto allarg.* *a Tempo* *f appassionato*



con calore



f



First system of the musical score. It features a treble and bass staff. The treble staff has a melodic line with triplets and slurs. The bass staff has a more complex accompaniment with triplets and slurs. Dynamics include *p cresc.* and *poesq animando*.

Second system of the musical score. It continues the melodic and accompaniment lines. Dynamics include *ff* and *dim.*.

Third system of the musical score. It includes a section marked *loco* and *dim.*. The bass staff has a section marked *ff* and *inf.*. The system ends with a section marked *sonore* and *mf*.

Fourth system of the musical score. It includes a section marked *sonore* and *mf*. The system ends with a section marked *espr.* and *cresc.*.

Fifth system of the musical score. It includes a section marked *cresc.*. The system ends with a section marked *cresc.*.

dim. e rit.

mf

dim. e rit.

3

rit.

espr.

14

calmato

p espr.

pp

8

loco

p

pp

pp

pp

This musical score is for a piano and violin. It consists of six systems of staves. The first system (measures 13-14) features a violin melody with a triplet and a piano accompaniment with a triplet. The second system (measures 15-16) shows a piano melody with a triplet and a piano accompaniment with a triplet. The third system (measures 17-18) features a piano melody with a triplet and a piano accompaniment with a triplet. The fourth system (measures 19-20) shows a piano melody with a triplet and a piano accompaniment with a triplet. The fifth system (measures 21-22) features a piano melody with a triplet and a piano accompaniment with a triplet. The sixth system (measures 23-24) shows a piano melody with a triplet and a piano accompaniment with a triplet. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

First system of the musical score. It features a vocal line and a piano accompaniment. The piano part includes a triplet of eighth notes in the right hand and a sixteenth-note figure in the left hand. Dynamics include *mf* and *p*. The tempo marking *incalzando* is present.

Second system of the musical score. It begins with a piano accompaniment featuring a sixteenth-note figure. The tempo marking **Meno mosso** is indicated. Dynamics include *mf* and *p espr.*. A measure number box containing the number 15 is present.

Third system of the musical score. It includes a vocal line with the marking *ad lib.* and a piano accompaniment. Dynamics include *p* and *pp subito*. A triplet of eighth notes is marked with an 8.

Fourth system of the musical score. It features a vocal line with the marking *rit.* and a piano accompaniment. The tempo marking *a tempo* is present. Dynamics include *pp*. A triplet of eighth notes is marked with a 3.

Fifth system of the musical score. It includes a vocal line and a piano accompaniment. The tempo marking *morendo* is present. Dynamics include *ppp* and *poco ritenuto*. A triplet of eighth notes is marked with an 8.

II

Pizz.
con sordino

Vivace.
p legg.

Arco

ff

pp
gliss. on black notes

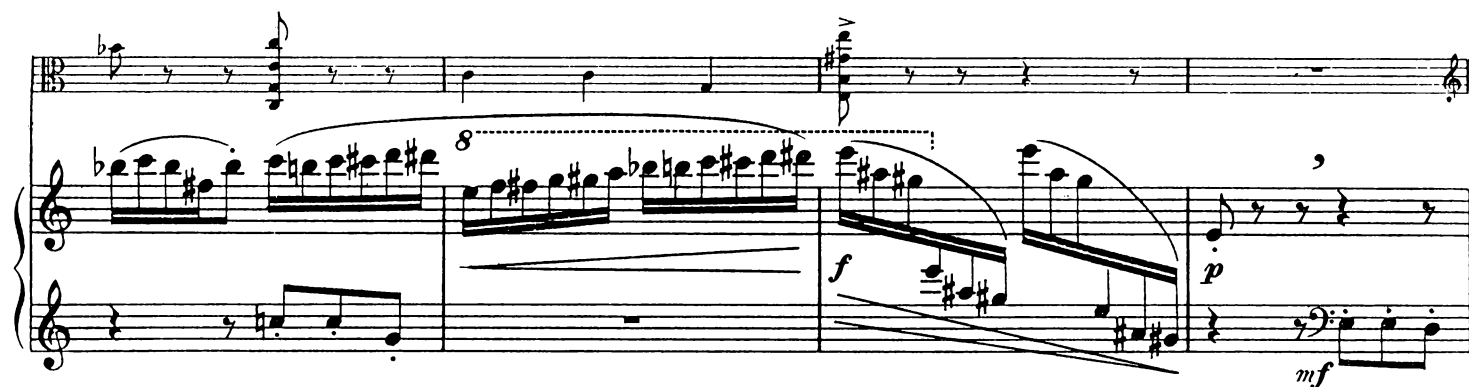
16

pp

p



First system of musical notation. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It features a series of chords and a melodic line. The middle staff is in treble clef and contains a complex melodic line with many beamed sixteenth notes. The bottom staff is in bass clef and contains a melodic line with some rests. The word "Pizz." is written above the top staff.



Second system of musical notation. The top staff is in treble clef and contains a melodic line. The middle staff is in treble clef and contains a complex melodic line with many beamed sixteenth notes. The bottom staff is in bass clef and contains a melodic line. The word "Pizz." is written above the top staff. The word "mf" is written below the bottom staff.



Third system of musical notation. The top staff is in treble clef and contains a melodic line. The middle staff is in treble clef and contains a complex melodic line with many beamed sixteenth notes. The bottom staff is in bass clef and contains a melodic line. The word "Arco" is written above the top staff. The word "p leggiero" is written below the middle staff. The number "17" is written in a box below the middle staff.



Fourth system of musical notation. The top staff is in treble clef and contains a melodic line. The middle staff is in treble clef and contains a complex melodic line with many beamed sixteenth notes. The bottom staff is in bass clef and contains a melodic line. The word "p" is written below the middle staff.



Fifth system of musical notation. The top staff is in treble clef and contains a melodic line. The middle staff is in treble clef and contains a complex melodic line with many beamed sixteenth notes. The bottom staff is in bass clef and contains a melodic line. The word "p" is written below the middle staff.

First system of the musical score. It consists of a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music features a melodic line with eighth and sixteenth notes, and a bass line with a sustained low note and some movement. A dynamic marking of *p* (piano) is present in the bass line.

Second system of the musical score. It consists of two staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The bottom staff has a bass clef and a key signature of one sharp. The music features a melodic line with eighth and sixteenth notes, and a bass line with a sustained low note and some movement. A dynamic marking of *p* (piano) is present in the bass line. A rehearsal mark **18** is located at the beginning of the system. The word *sempre f* (sempre forte) is written above the staff. The word *Red.* is written below the staff.

Third system of the musical score. It consists of two staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The bottom staff has a bass clef and a key signature of one sharp. The music features a melodic line with eighth and sixteenth notes, and a bass line with a sustained low note and some movement. A dynamic marking of *p* (piano) is present in the bass line. The word *Red.* is written below the staff. An asterisk *** is located at the end of the system.

Fourth system of the musical score. It consists of two staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The bottom staff has a bass clef and a key signature of one sharp. The music features a melodic line with eighth and sixteenth notes, and a bass line with a sustained low note and some movement. A dynamic marking of *f* (forte) is present in the bass line. The word *p* (piano) is written above the staff.

Fifth system of the musical score. It consists of two staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The bottom staff has a bass clef and a key signature of one sharp. The music features a melodic line with eighth and sixteenth notes, and a bass line with a sustained low note and some movement. A dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) is present in the bass line. The word *loco* is written above the staff. The word *cresc.* (crescendo) is written below the staff. The word *rit.* (ritardando) is written below the staff. The word *Pizz.* (pizzicato) is written above the staff. The word *Red.* is written below the staff. An asterisk *** is located at the end of the system.

Arco

p espr.

19 **Meno mosso**

pp sempre

pp

p

pp pochiss. rit.

pp

a tempo

pp sempre

p

pp

pochiss. rit.

pp a tempo

poco rit.

pp

[20] Più mosso

pp

Red. * *Red.* *

p *poco cresc.*

pp

pp

The musical score consists of four systems, each with a vocal line (soprano) and a piano accompaniment (treble and bass staves). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The tempo is marked 'Più mosso'. The dynamics range from *pp* (pianissimo) to *p* (piano). The piano accompaniment features a repeating eighth-note pattern in the bass and a melodic line in the treble. The vocal line consists of a single melodic line. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

First system of the musical score. It consists of three staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It begins with a *cresc.* marking. The middle and bottom staves are grand staves (treble and bass clefs). The middle staff begins with an *cresc.* marking and an 8-measure rest. The bottom staff begins with an 8-measure rest. The system contains four measures of music.

Second system of the musical score. It consists of three staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It begins with a *ff* marking. The middle and bottom staves are grand staves. The middle staff begins with an *f* marking and an 8-measure rest. The bottom staff begins with an 8-measure rest. The system contains four measures of music. The first measure of the middle staff is marked *loco*. The second measure of the middle staff is marked *loco*. The third measure of the middle staff is marked *ff accel.*. The system ends with a double bar line and a repeat sign.

Third system of the musical score. It consists of three staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It begins with a *pp* marking. The middle and bottom staves are grand staves. The middle staff begins with a *ff* marking. The bottom staff begins with a *pp* marking. The system contains four measures of music. The first measure of the middle staff is marked *Tempo I.*. The second measure of the middle staff is marked *pp brillante*. The system ends with a double bar line and a repeat sign.

Fourth system of the musical score. It consists of three staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It begins with a *ff* marking. The middle and bottom staves are grand staves. The middle staff begins with a *ff* marking. The bottom staff begins with a *ff* marking. The system contains four measures of music. The first measure of the middle staff is marked *ff*. The second measure of the middle staff is marked *ff*. The system ends with a double bar line and a repeat sign.




First system of musical notation. The top staff (soprano) begins with a *pp* dynamic and a glissando marking. The middle staff (treble) starts with a piano *pp* and features a triplet of eighth notes. The bottom staff (bass) has a *pp* dynamic and a glissando marking. The system concludes with a *f* dynamic and a glissando marking.



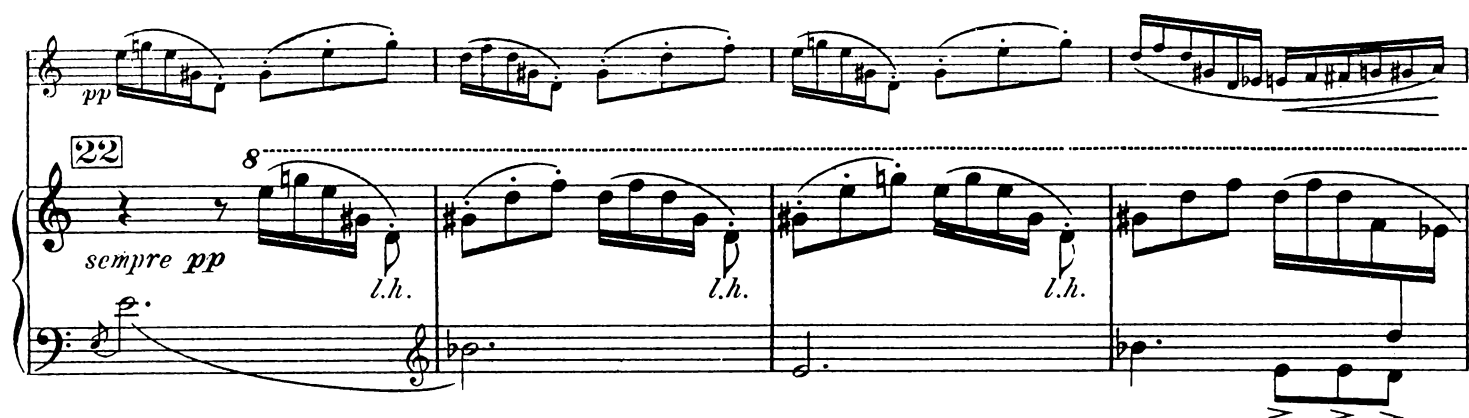
Second system of musical notation. The top staff (soprano) begins with a piano *p* dynamic. The middle staff (treble) features a triplet of eighth notes. The bottom staff (bass) has a piano *p* dynamic and a triplet of eighth notes.



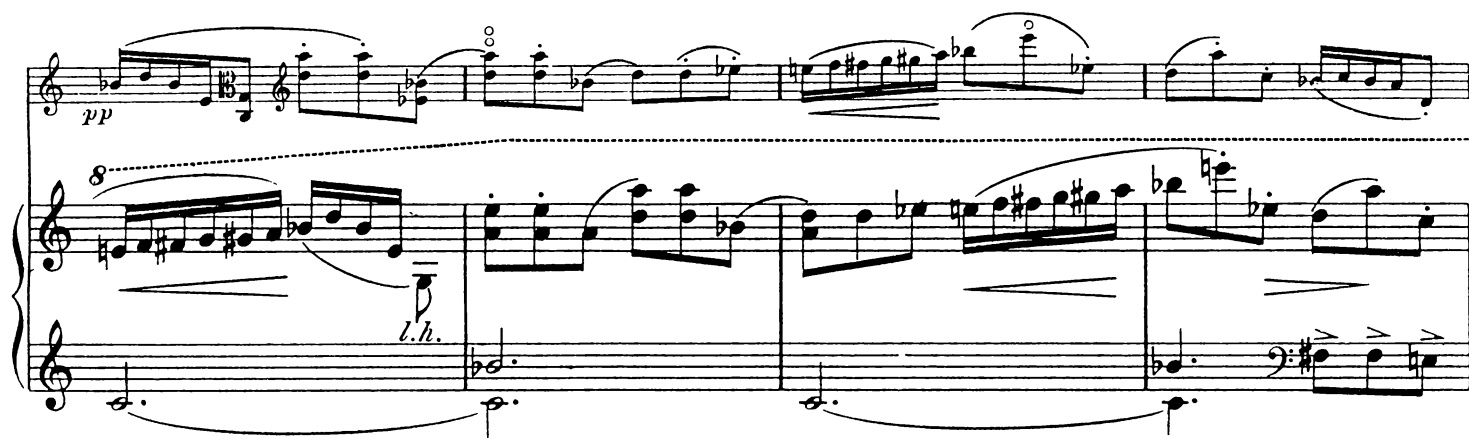
Third system of musical notation. The top staff (soprano) begins with a mezzo-forte *mf* dynamic. The middle staff (treble) features a triplet of eighth notes. The bottom staff (bass) has a mezzo-forte *mf* dynamic and a triplet of eighth notes.



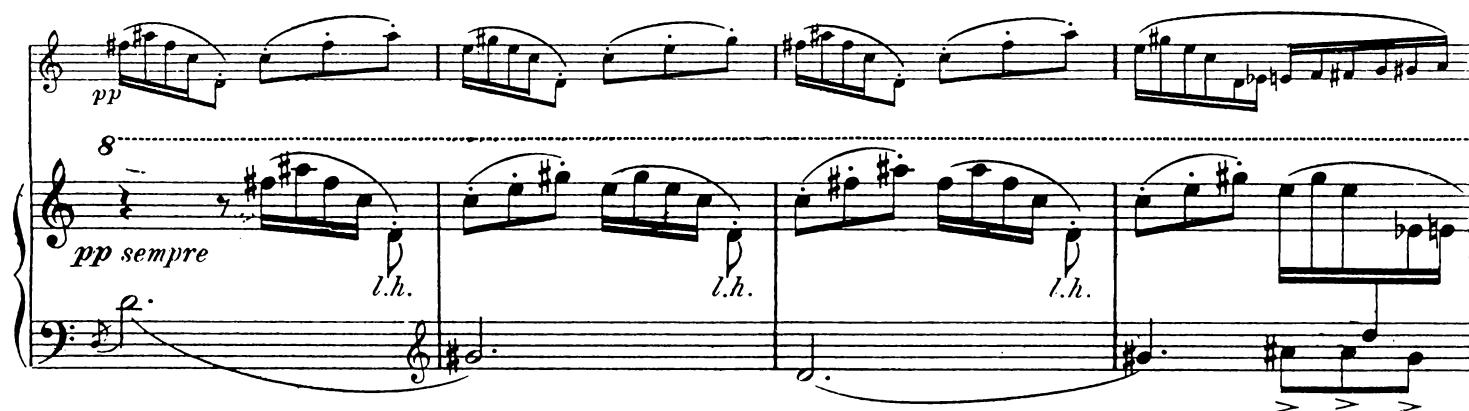
Fourth system of musical notation. The top staff (soprano) begins with a *Pizz.* marking. The middle staff (treble) features a triplet of eighth notes. The bottom staff (bass) has a *f* dynamic and a triplet of eighth notes.



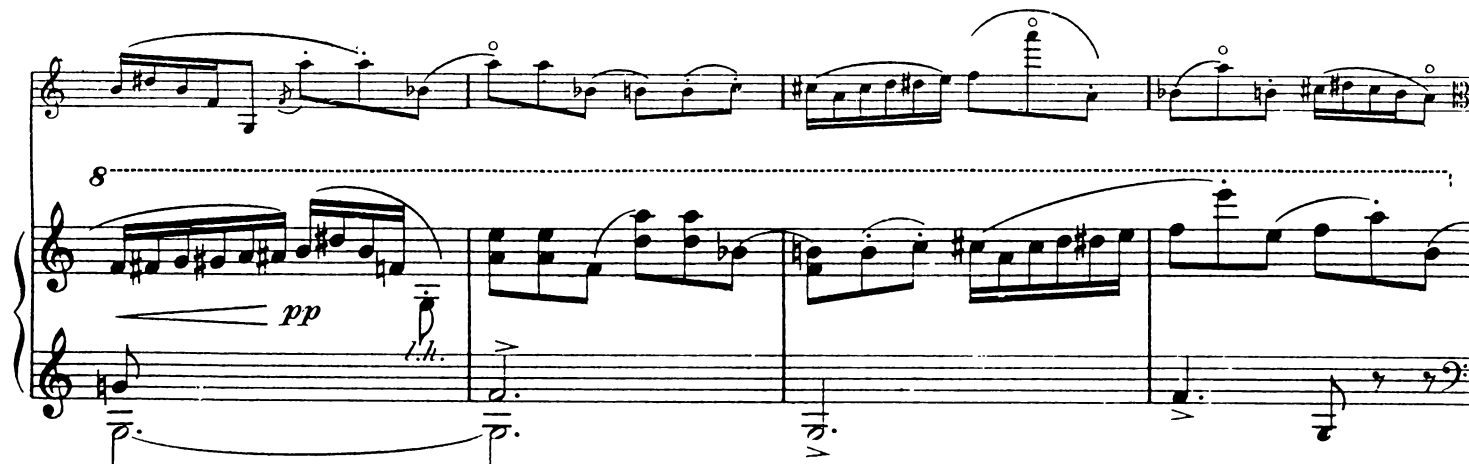
First system of the musical score. The upper staff begins with a *pp* dynamic marking. The lower staff has a measure rest marked with a box containing the number 22, followed by the instruction *sempre pp*. The right hand of the piano part features a melodic line with eighth-note patterns and slurs. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.



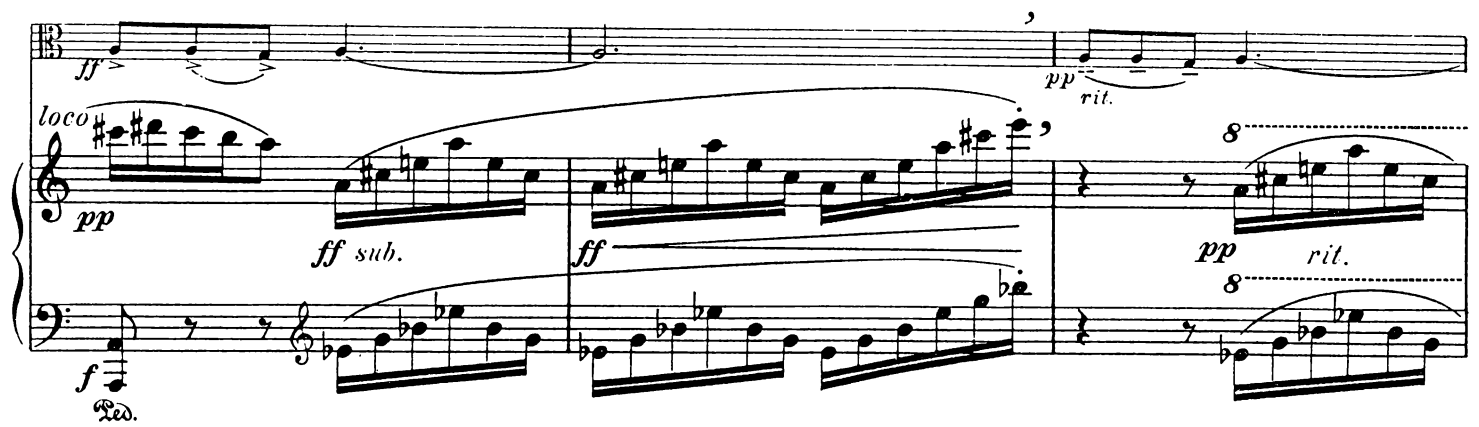
Second system of the musical score. The upper staff continues the melodic line with *pp* dynamics. The lower staff features a piano part with a measure rest marked with the number 8, and the instruction *pp* is present. The right hand continues with eighth-note patterns, while the left hand has a more active role with chords and moving lines.



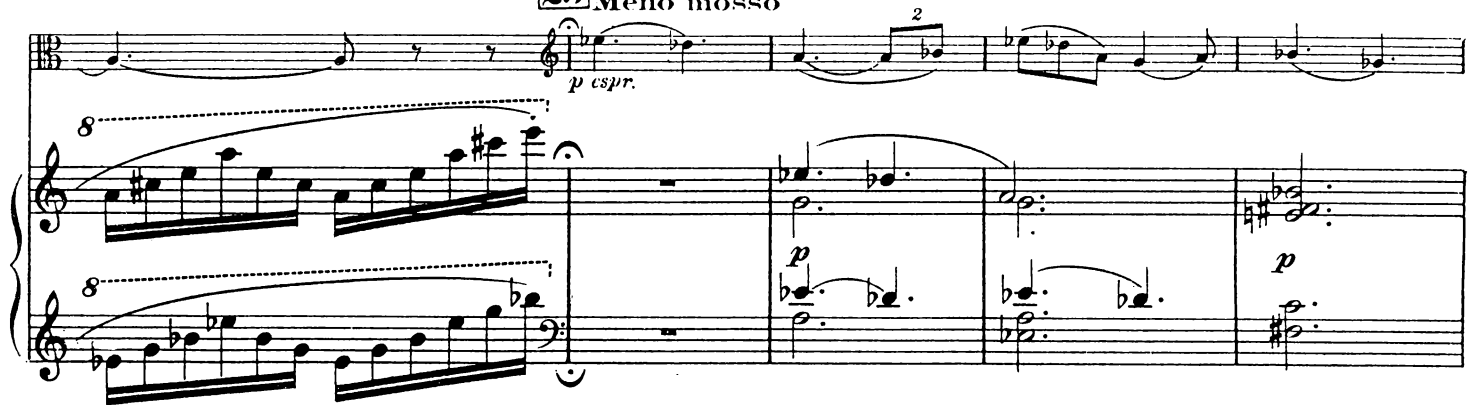
Third system of the musical score. The upper staff continues the melodic line with *pp* dynamics. The lower staff features a piano part with a measure rest marked with the number 8, and the instruction *pp sempre* is present. The right hand continues with eighth-note patterns, while the left hand has a more active role with chords and moving lines.



Fourth system of the musical score. The upper staff continues the melodic line with *pp* dynamics. The lower staff features a piano part with a measure rest marked with the number 8, and the instruction *pp* is present. The right hand continues with eighth-note patterns, while the left hand has a more active role with chords and moving lines.



ff *pp rit.*
loco
pp
ff sub.
ff
pp rit.
f
Red.

23 *Meno mosso*

p espr.
p
p



p
pp
pp
rit.
poco a poco animando
p
pp



Harm.
Pizz.
pp
24 *Tempo I.*
pp legg.

First system of the musical score. It features a single melodic line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower staves. The piano part includes arpeggiated chords and a descending scale. The instruction *sempre pp* is written in the lower right of the system.

Second system of the musical score. The upper staff contains a melodic line with eighth-note patterns and triplets. The piano accompaniment features chords and arpeggiated figures. The instruction *sempre pp* is not repeated in this system.

Third system of the musical score. The upper staff begins with an *Arco* marking and a half note. The piano accompaniment includes chords and arpeggiated figures. The instruction *pp stacc. loco* is written in the lower left of the system. The system concludes with a *Red.* (Reduction) marking.

Fourth system of the musical score. The upper staff includes a *Pizz.* (Pizzicato) marking and a *ppp* dynamic. The piano accompaniment features chords and arpeggiated figures. The instruction *senza rit.* (senza ritardando) is written in the lower left of the system. The system concludes with a *ppp* dynamic and a *gliss.* (glissando) marking. A *** symbol is located at the bottom right of the system.

III

The image shows the beginning of a musical score for 'Adagio' from 'The Nutcracker'. It features two staves: a treble staff and a bass staff. The treble staff is marked 'Adagio.' and has a 3/4 time signature. The bass staff is marked 'p semplice' and also has a 3/4 time signature. The bass staff contains a melodic line with a triplet of eighth notes and a triplet of sixteenth notes. The treble staff is mostly empty, with a few notes in the first measure.

First system of the musical score for 'L'Allegretto' from the Piano Concerto in G major, Op. 25, No. 2 by Franz Liszt. The system consists of two staves: a vocal line (Soprano) and a piano accompaniment. The vocal line begins with a whole note rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The piano accompaniment begins with a whole note rest, followed by a quarter note G3, a quarter note A3, and a quarter note B3. The tempo is marked 'Allegretto' and the mood is 'p molto espr.'

3

cresc.

3

3

25

mf

mf

3

3

3

A musical score for the song 'The Rose Tree'. It features three staves: a vocal line at the top and a piano accompaniment at the bottom. The vocal line is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The piano accompaniment consists of a right-hand part in treble clef and a left-hand part in bass clef, both with a key signature of one sharp. The music is in 3/4 time. The vocal melody is simple and catchy, with lyrics written below it. The piano accompaniment provides a harmonic and rhythmic foundation, with the right hand often playing chords and the left hand playing a steady bass line. The score includes various musical notations such as notes, rests, and bar lines.

The first system of the musical score for 'L'Allegretto' from 'The Nutcracker'. It features a single melodic line for the violin and a piano accompaniment. The piano part consists of a steady eighth-note pattern in the right hand and a more complex, syncopated pattern in the left hand. The tempo is marked 'Allegretto' and the dynamics are 'pp' (pianissimo). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The system concludes with a double bar line and a key signature change to two sharps (F# and C#).

26 *a tempo* *espr.* *mp* *semplice* *p* *6* *3*

rit. *p* *rit.* *p a tempo* *3*

pp *pp*

ten. ten. *ten. ten.* *ten. ten.* *espres.* *mp* *3* *3* *3* *6* *3* *con tenerezza.*

cresc. *3* *3* *3* *6*

First system of the musical score. It features a vocal line and a piano accompaniment. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The tempo markings are *rit.* (ritardando) and *a tempo*. The piano part includes a triplet of eighth notes in the right hand and a triplet of eighth notes in the left hand. The dynamic marking *p* (piano) is present.

Second system of the musical score. The vocal line begins with the marking *molto espr.* (molto espressivo). The piano part continues with a steady eighth-note accompaniment. Dynamic markings include *pp* (pianissimo) in both hands. A *ten.* (tenuto) marking is placed over a note in the vocal line.

Third system of the musical score. The vocal line has multiple *ten.* (tenuto) markings. The piano part features a triplet of eighth notes in the right hand and a triplet of eighth notes in the left hand. A box containing the number 28 is placed above the piano part. The tempo marking *poco animato* appears. Dynamic markings include *mf* (mezzo-forte) and *pp* (pianissimo). A sixteenth-note triplet is marked with a '6'.

Fourth system of the musical score. The piano part continues with a steady eighth-note accompaniment. The vocal line features a triplet of eighth notes. The dynamic marking *mf* (mezzo-forte) is present.

Fifth system of the musical score. The piano part continues with a steady eighth-note accompaniment. The vocal line features a triplet of eighth notes. The dynamic marking *cresc.* (crescendo) is present. The system concludes with the marking *colla parte* and a triplet of eighth notes.

29 *f appassion.*

ten.

rinf

loco *ff* *ad lib.*

rit.

pp calmato

pp

The musical score consists of five systems of piano notation. The first system (measures 29-32) features a treble and bass staff with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. It includes dynamic markings *f appassion.* and *rinf*, and contains triplet and eighth-note patterns. The second system (measures 33-34) continues the melodic lines with a *loco* section marked *ff* and *ad lib.* The third system (measures 35-36) shows a *rit.* (ritardando) section. The fourth system (measures 37-38) is marked *pp calmato* (pianissimo calmo). The fifth system (measures 39-40) is marked *pp* and features a dense texture of sixteenth-note patterns in both hands.

First system of the musical score. It features a vocal line with a melodic line and a piano accompaniment. The piano part has a *pp* (pianissimo) dynamic marking. The key signature has one flat (B-flat).

Second system of the musical score. It includes a measure rest marked with a '7'. The piano part has a *dim.* (diminuendo) marking. A measure rest marked with a '3' is followed by a section starting at measure 30, marked with a box containing the number 30. This section begins with a *p espr.* (piano, esprimo) marking and a triplet of eighth notes. The system concludes with a *morendo* (morendo) marking.

Third system of the musical score. The vocal line features triplet markings (3) over eighth notes. The piano part has a *pp sempre* (pianissimo, sempre) marking. The key signature changes to two flats (B-flat and E-flat).

Fourth system of the musical score. The vocal line has a *morendo* marking. The piano part has a *ppp* (pianissimissimo) marking. A *ponticello tremolo* instruction is written above the vocal line. The piano part also has a *ppp lontano* (pianissimissimo, lontano) marking. The system ends with a *ppp* marking.

Fifth system of the musical score. The piano part has a *poco cresc. e animando* (poco crescendo e animando) marking. The system concludes with a 1/4 time signature change.

First system of a musical score. It features a grand staff with a treble and bass clef. The treble staff contains a melodic line with a triplet of eighth notes and a quintuplet of eighth notes. The bass staff provides a harmonic accompaniment with a single eighth note and a half note. The system concludes with a double bar line.

Second system of a musical score. It begins with the tempo marking *ordinare* and the tempo change **31 Allegro.**. The dynamics are marked *mf* and *cresc.*. The system includes a triplet of eighth notes in the treble staff and a triplet of eighth notes in the bass staff. The system concludes with a double bar line.

Third system of a musical score. It begins with the tempo marking **Risoluto.** and the dynamic marking *f*. The system includes a triplet of eighth notes in the treble staff and a triplet of eighth notes in the bass staff. The system concludes with a double bar line.

Fourth system of a musical score. It begins with the dynamic marking *f*. The system includes a triplet of eighth notes in the treble staff and a triplet of eighth notes in the bass staff. The system concludes with a double bar line.

First system of the musical score. The piano part (treble and bass staves) features a complex rhythmic pattern with triplets and sixteenth notes. The cello part (bass staff) provides a harmonic accompaniment. The tempo is marked *sempre cresc.* (always increasing).

Second system of the musical score. The Violoncello part (bass staff) is marked *loco* and *ff appass.* (fortissimo appassionato). The piano part (treble and bass staves) continues with complex rhythmic patterns. The tempo is marked *loco* and *ff appass.* (fortissimo appassionato).

Third system of the musical score. The piano part (treble and bass staves) continues with complex rhythmic patterns. The tempo is marked *ff* (fortissimo) and *f risoluto* (forte risoluto).

Fourth system of the musical score. The piano part (treble and bass staves) continues with complex rhythmic patterns. The tempo is marked *molto rit.* (molto ritardando) and *ff* (fortissimo).

33 **Agitato.**

pp sub.

p

sempre p

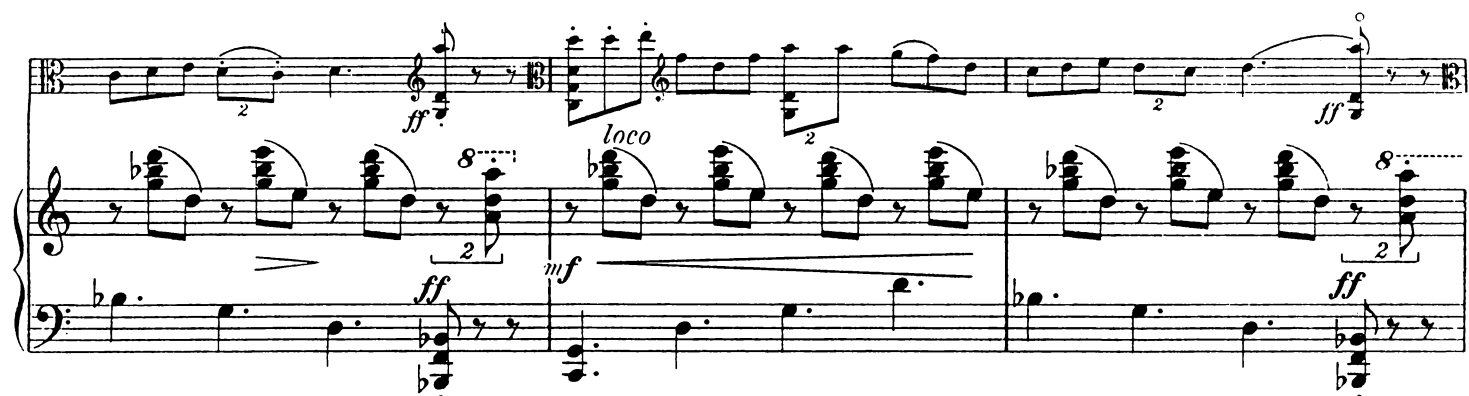
p

sempre p

This musical score consists of six systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 12/8. Measure 33 is marked 'Agitato.' and 'pp sub.'. Measure 34 has a piano 'p' dynamic. Measure 35 is marked 'sempre p'. Measure 36 has a piano 'p' dynamic. Measure 37 is marked 'sempre p'. Measure 38 is marked 'sempre p'. The piano part features various textures, including sustained chords, moving lines, and arpeggiated figures. The vocal line is melodic and expressive, with some measures containing slurs and ties.



First system of the musical score. It features a treble and bass staff. The treble staff has a melodic line with a slur and a fermata. The bass staff has a rhythmic accompaniment. A box containing the number 34 is located above the treble staff. The dynamic marking *mf con spirito* is written below the bass staff.



Second system of the musical score. It features a treble and bass staff. The treble staff has a melodic line with a slur and a fermata. The bass staff has a rhythmic accompaniment. The dynamic marking *ff* is written below the bass staff. The word *loco* is written above the treble staff. The dynamic marking *mf* is written below the bass staff. The dynamic marking *ff* is written below the bass staff.



Third system of the musical score. It features a treble and bass staff. The treble staff has a melodic line with a slur and a fermata. The bass staff has a rhythmic accompaniment. The dynamic marking *f* is written below the bass staff. The dynamic marking *ff* is written below the bass staff. The dynamic marking *f* is written below the bass staff.



Fourth system of the musical score. It features a treble and bass staff. The treble staff has a melodic line with a slur and a fermata. The bass staff has a rhythmic accompaniment. The dynamic marking *mf* is written below the bass staff. The dynamic marking *ff* is written below the bass staff. The dynamic marking *dim.* is written below the bass staff.



Fifth system of the musical score. It features a treble and bass staff. The treble staff has a melodic line with a slur and a fermata. The bass staff has a rhythmic accompaniment. The dynamic marking *ff* is written below the bass staff. The dynamic marking *mf* is written below the bass staff.

First system of the musical score. It consists of three staves: a top staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#), and two bottom staves with treble and bass clefs respectively, sharing a key signature of one sharp. The music features a complex texture with many beamed sixteenth notes and chords. A fermata is placed over the final measure of the system.

Second system of the musical score. It continues the texture from the first system. A dynamic marking of *f* (forte) appears at the beginning of the system, and *mf* (mezzo-forte) appears in the middle. A fermata is placed over the final measure.

Third system of the musical score. It continues the texture. A dynamic marking of *f* (forte) appears at the beginning, and *mf* (mezzo-forte) appears in the middle. A fermata is placed over the final measure.

Fourth system of the musical score. It begins with a double bar line and a key signature change to three flats (Bb, Eb, Ab). A box containing the number 35 is placed above the staff. The tempo/mood instruction "Comodo: quasi pastorale." is written above the staff. The first measure has a dynamic marking of *p* (piano) and the instruction "espr." (espressivo). The second measure has a dynamic marking of *p* and the instruction "delicatamente". The system ends with a fermata.

Fifth system of the musical score. It continues the texture. A dynamic marking of *p* (piano) is present. The instruction "delicatamente" is written above the staff. The system ends with a fermata.



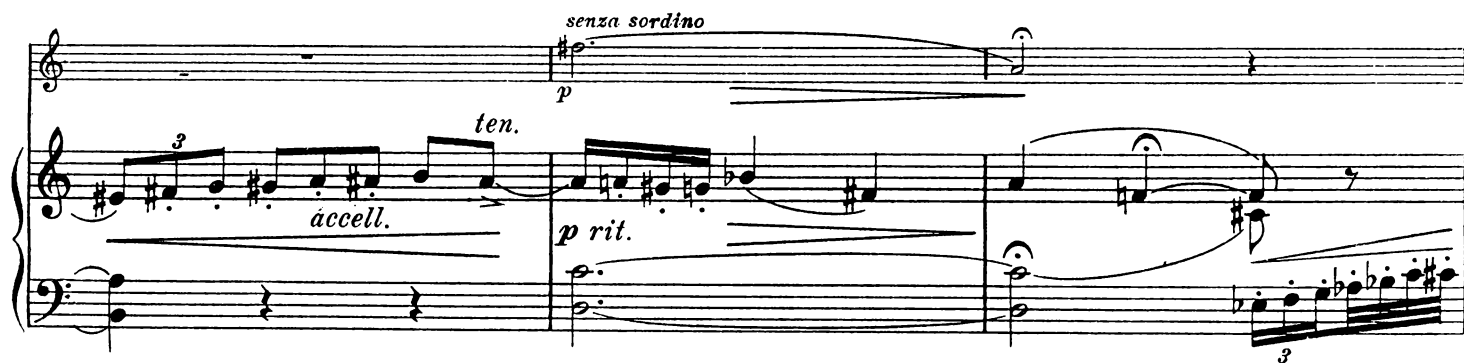
First system of the musical score. It features a piano introduction with a treble clef staff and a grand staff (treble and bass clefs). The key signature has three flats. The piano part includes a 9-measure phrase marked *dim.* and a *poco rit.* section. The right hand begins with a melody marked *p con sordino* and *a tempo*, followed by a *p* dynamic marking.



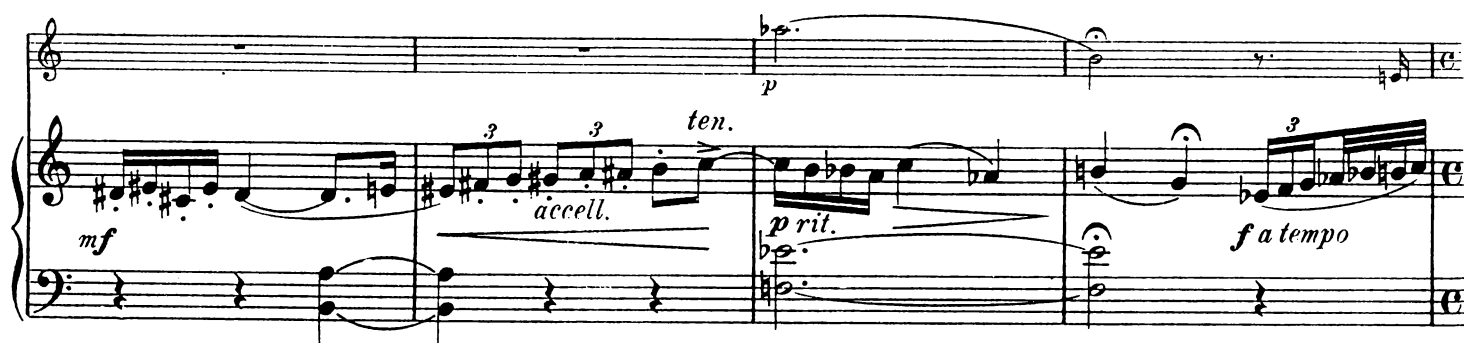
Second system of the musical score. The piano part continues with a 7-measure phrase. The right hand features a 7-measure phrase and a 7-measure phrase. The system concludes with a 7-measure phrase in the piano part.



Third system of the musical score. The piano part includes a 9-measure phrase and a 7-measure phrase. The right hand features a 9-measure phrase and a 7-measure phrase. The system concludes with a 7-measure phrase in the piano part. A section marker **36** is present, followed by the title **Quasi fantasia** and a *mf* dynamic marking.



Fourth system of the musical score. The piano part includes a 3-measure phrase marked *accell.* and a *ten.* section. The right hand features a 3-measure phrase marked *accell.* and a *ten.* section. The system concludes with a 3-measure phrase in the piano part. A *p* dynamic marking is present.



Fifth system of the musical score. The piano part includes a 3-measure phrase marked *accell.* and a *ten.* section. The right hand features a 3-measure phrase marked *accell.* and a *ten.* section. The system concludes with a 3-measure phrase in the piano part. A *p* dynamic marking is present. The system concludes with a *f a tempo* marking.

First system of the musical score. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts with a *mf* dynamic and a *rinf* marking. The piano accompaniment also starts with a *rinf* marking. The key signature has two sharps (F# and C#). The time signature is 3/4. The system ends with a *f* dynamic and a triplet of eighth notes.

Second system of the musical score. The vocal line continues with a *p* dynamic. The piano accompaniment features a *p sub. animando* marking. The key signature remains two sharps. The time signature is 3/4. The system ends with a *p* dynamic and a triplet of eighth notes.

Third system of the musical score. The vocal line continues with a *p* dynamic. The piano accompaniment features an *allarg.* marking. The key signature remains two sharps. The time signature is 3/4. The system ends with a *f* dynamic and a triplet of eighth notes.

Fourth system of the musical score. The vocal line continues with a *f* dynamic. The piano accompaniment features a *con 8^{ve}* marking. The key signature remains two sharps. The time signature is 3/4. The system ends with a *f* dynamic and a triplet of eighth notes.

Fifth system of the musical score. The vocal line continues with a *f* dynamic. The piano accompaniment features a *con 8^{ve}* marking. The key signature remains two sharps. The time signature is 3/4. The system ends with a *p* dynamic and a triplet of eighth notes.

First system of the musical score. The right hand features a continuous eighth-note arpeggiated pattern, marked with a forte (*ff*) dynamic. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. A measure rest of 3 measures is indicated in the right hand.

Second system of the musical score. The right hand continues the arpeggiated pattern. The left hand includes a triplet of eighth notes marked with a question mark (?). The tempo/mood marking *molto marc.* is present.

Third system of the musical score. The right hand continues the arpeggiated pattern. The left hand features a *ff* dynamic marking and a *p sub.* (pianissimo subito) marking. A *molto cresc.* (molto crescendo) marking is also present.

Fourth system of the musical score. The right hand continues the arpeggiated pattern. The left hand includes a *ten.* (tension) marking and a *p* (pianissimo) marking. The tempo marking *Poco meno mosso* is present. A *ff* (fortissimo) dynamic marking is also present.

Fifth system of the musical score. The right hand includes a *rubato* marking and a *pp* (pianissimo) marking. The tempo marking *poco rit.* (poco ritardando) is present. The left hand features a *p* (pianissimo) marking and a *3* (triple) marking.



pp

39 *Agitato.*

p marcato

This system contains the first two measures of the piece. The right hand features a melodic line with triplets and slurs, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. The tempo is marked *Agitato*.



p

p *poco cresc.*

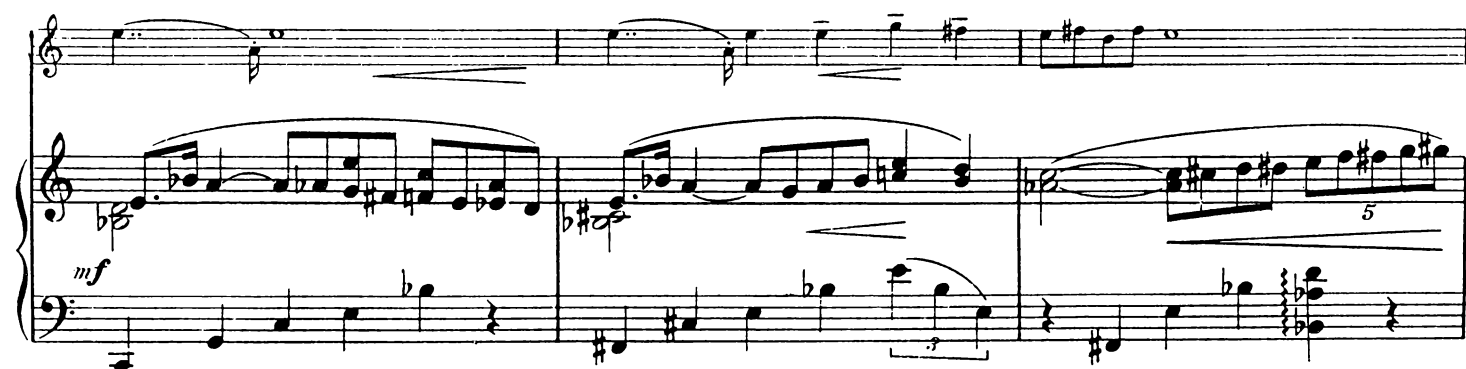
The second system covers measures 3 and 4. The right hand continues with triplet patterns. The left hand has a more active role with eighth-note accompaniment. The dynamic *poco cresc.* indicates a gradual increase in volume.



mf

mf *Più mosso*

This system includes measures 5 and 6. At the end of measure 5, the tempo changes to *Più mosso*. The right hand introduces a quintuplet in measure 6. The left hand continues with a steady accompaniment.



mf

The final system on the page contains measures 7 and 8. The right hand features a quintuplet in measure 8. The left hand provides a solid harmonic base with chords and moving lines.

f animando

40

f animando

5

f

string. *rit.*

molto allarg. *pp* *string.* *molto cresc.* *rit.*

ff *martellato*

ff *molto rit.* *ff* *secco*

ff *

Passacaglia

on an Old English Tune*

Rebecca Clarke

Grave, ma non troppo lento

Viola †

mf

Piano

mf legato

5

9

* Attributed to Thomas Tallis

† The score shows only the Viola part. There are some modifications to the Violoncello part that do not appear in the score.

13

System 13-16: Treble and bass staves with piano accompaniment. The music is in B-flat major (two flats). The piano part features arpeggiated chords and flowing sixteenth-note passages. The treble staff has a melodic line with some grace notes. The system ends with a repeat sign.

17

System 17-20: Treble and bass staves. The piano part continues with arpeggiated figures. The treble staff has a more active melodic line. The system ends with a repeat sign.

21

System 21-23: Treble and bass staves. The piano part features a prominent arpeggiated figure. The treble staff has a melodic line with some grace notes. The system ends with a repeat sign.

pp marc. il tema

24

System 24-27: Treble and bass staves. The piano part features a prominent arpeggiated figure. The treble staff has a melodic line with some grace notes. The system ends with a repeat sign.

f

27

cresc.

31

ff movendo

35

ff

39

*p espr.
marc. il tema*

43

pp espr.

pp

46

sempre marc. il tema

49

dim.

dim.

pp

pp

53

ppp

ma marcato

sempre pp

57

mf

pp

sempre pp

61

a piacere

pp

64

molto cresc.

ff

cresc.

ff

66

ff

sempre pesante

69

ff *sempre ff*
il basso ben marcato

73

rit. *ff* *a tempo, ma poco a poco allargando*
mf

76

f

79

rit. *molto rit.* *ten.*

OXFORD CHAMBER MUSIC

REBECCA CLARKE

DUMKA

*Duo Concertante
for Violin and Viola, with Piano*

SCORE

OXFORD
UNIVERSITY PRESS

DUMKA

Duo Concertante for Violin and Viola, with Piano

Rebecca Clarke

Poco andante

Violin and Viola staves with piano accompaniment. The tempo is marked *Poco andante*. The music features triplets and dynamic markings such as *mp* (mezzo-piano).

Poco andante

Piano accompaniment staves. The tempo is marked *Poco andante*. The music features chords and dynamic markings such as *mp* (mezzo-piano).

Violin and Viola staves. The music features triplets and dynamic markings such as *poco cresc.* (poco crescendo) and *mf* (mezzo-forte).

Piano accompaniment staves. The music features chords and dynamic markings such as *poco a poco cresc.* (poco a poco crescendo).

Violin and Viola staves. The music features triplets and dynamic markings such as *cresc.* (crescendo) and *dim.* (diminuendo).

Piano accompaniment staves. The music features chords and dynamic markings such as *cresc.* (crescendo) and *dim.* (diminuendo).

21

Measures 21-26 of a musical score. The score is written for three staves: two treble staves and one bass staff. The key signature is one sharp (F#). The time signature changes from 3/4 to 2/4 and back to 3/4. The music features triplets and various dynamics including *dim.*, *p*, and *p sempre*.

27

Measures 27-32 of a musical score. The score is written for three staves: two treble staves and one bass staff. The key signature is one sharp (F#). The time signature changes from 3/4 to 2/4 and back to 3/4. The music features triplets and various dynamics including *mf*, *dim.*, and *poco cresc.*.

33

Measures 33-37 of a musical score. The score is written for three staves: two treble staves and one bass staff. The key signature is one sharp (F#). The time signature changes from 3/4 to 2/4 and back to 3/4. The music features triplets and various dynamics including *p*, *dim.*, and *p#*.

38

Measures 38-42 of a musical score. The score is written for three staves: two treble staves and one bass staff. The key signature is one sharp (F#). The time signature changes from 3/4 to 2/4 and back to 3/4. The music features triplets and various dynamics including *p dim.*, *pp*, and *dim.*.

42 **rit.** **Allegro moderato**

8va **rit.** **Allegro moderato**

49 **arco** **pizz.** **arco** **sfz**

56 **mf** **[mf]** **mf** **sfz** **mf** **mf**

63 **f** **ff** **ff** **ff** **pizz.** **f** **ff**

69

69

arco V

[f]

p

cresc. molto

f

8va

f

ff

74

75

rit. molto Più mosso

75

sfz

f

mf

sfz

f

mf

rit. molto Più mosso

f

80

81

81

cresc.

86

87

87

mp

mp

3

3

92

93

mp

cresc.

cresc.

98

sfz

pp

pp sub.

pp sub.

104

pizz.

p marc.

pizz.

p marc.

pp

110

pp

115

Measures 115-120. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. Measures 115-117 are in 3/4 time, and measures 118-120 are in 3/4 time. The music features a piano (p) dynamic. In measure 115, the right hand has a melodic line with a slur, and the left hand has a bass line. In measure 116, the right hand has a melodic line with a slur, and the left hand has a bass line. In measure 117, the right hand has a melodic line with a slur, and the left hand has a bass line. In measure 118, the right hand has a melodic line with a slur, and the left hand has a bass line. In measure 119, the right hand has a melodic line with a slur, and the left hand has a bass line. In measure 120, the right hand has a melodic line with a slur, and the left hand has a bass line. The score includes markings for *arco ten.*, *p*, *arco*, and *cresc.*.

121

Measures 121-125. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. Measures 121-123 are in 3/4 time, and measures 124-125 are in 3/4 time. The music features a piano (p) dynamic. In measure 121, the right hand has a melodic line with a slur, and the left hand has a bass line. In measure 122, the right hand has a melodic line with a slur, and the left hand has a bass line. In measure 123, the right hand has a melodic line with a slur, and the left hand has a bass line. In measure 124, the right hand has a melodic line with a slur, and the left hand has a bass line. In measure 125, the right hand has a melodic line with a slur, and the left hand has a bass line. The score includes markings for *p*, *cresc.*, and *d. = d.*.

126

Measures 126-130. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. Measures 126-128 are in 3/4 time, and measures 129-130 are in 3/4 time. The music features a piano (p) dynamic. In measure 126, the right hand has a melodic line with a slur, and the left hand has a bass line. In measure 127, the right hand has a melodic line with a slur, and the left hand has a bass line. In measure 128, the right hand has a melodic line with a slur, and the left hand has a bass line. In measure 129, the right hand has a melodic line with a slur, and the left hand has a bass line. In measure 130, the right hand has a melodic line with a slur, and the left hand has a bass line. The score includes markings for *p*, *cresc.*, *cresc. sempre*, and *f*.

131

Measures 131-135. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. Measures 131-133 are in 3/4 time, and measures 134-135 are in 3/4 time. The music features a piano (p) dynamic. In measure 131, the right hand has a melodic line with a slur, and the left hand has a bass line. In measure 132, the right hand has a melodic line with a slur, and the left hand has a bass line. In measure 133, the right hand has a melodic line with a slur, and the left hand has a bass line. In measure 134, the right hand has a melodic line with a slur, and the left hand has a bass line. In measure 135, the right hand has a melodic line with a slur, and the left hand has a bass line. The score includes markings for *p*, *f*, *p sub.*, and *R*.

136

molto cresc.

p molto cresc.

rit.

Tempo I

f

molto cresc.

rit.

Tempo I

f appassionato

141

146

poco agitato

p

cresc.

poco agitato

p cresc.

150

154

ff

ff

ff

159

calando

dim.

dim. e calando sempre

p

calando

dim.

dim. sempre

164

p

molto rit.

p

pp

p

169

accel. poco a poco al Allegro

accel. poco a poco al Allegro

marc.

cresc. sempre

174

Allegro

Musical score for measures 174-178. The tempo is marked **Allegro**. The key signature has two sharps (F# and C#). The score is written for piano with treble and bass staves. Measure 174 features a **mf** dynamic. Measures 175-178 contain various triplet and sixteenth-note patterns. A **gliss.** marking appears above the final measure of this system.

179

Musical score for measures 179-183. The tempo is marked **Allegro**. The key signature has two sharps (F# and C#). The score is written for piano with treble and bass staves. Measure 179 features a **mf** dynamic. Measures 180-183 contain various triplet and sixteenth-note patterns. A **gliss.** marking appears above the final measure of this system.

184

Musical score for measures 184-188. The tempo is marked **Allegro**. The key signature has two sharps (F# and C#). The score is written for piano with treble and bass staves. Measure 184 features a **mf** dynamic. Measures 185-188 contain various triplet and sixteenth-note patterns. A **gliss.** marking appears above the final measure of this system.

189

Musical score for measures 189-193. The tempo is marked **Allegro**. The key signature has two sharps (F# and C#). The score is written for piano with treble and bass staves. Measure 189 features a **mf** dynamic. Measures 190-193 contain various triplet and sixteenth-note patterns. A **gliss.** marking appears above the final measure of this system.

194

Musical score for measures 194-199. The score is written for a piano with four staves (two grand staves). The key signature is one sharp (F#). The tempo is marked *ff* (fortissimo). The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings. The first system (measures 194-195) shows a complex rhythmic pattern in the right hand and a more rhythmic pattern in the left hand. The second system (measures 196-197) features a *ff* dynamic marking and a *pizz.* (pizzicato) instruction. The third system (measures 198-199) includes an *arco V* instruction and a *f* dynamic marking.

200

Musical score for measures 200-205. The score is written for a piano with four staves (two grand staves). The key signature is one sharp (F#). The tempo is marked *ff* (fortissimo). The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings. The first system (measures 200-201) shows a complex rhythmic pattern in the right hand and a more rhythmic pattern in the left hand. The second system (measures 202-203) features a *f* dynamic marking and an *8va* instruction. The third system (measures 204-205) includes a *ff* dynamic marking and a *p* dynamic marking.

206

Musical score for measures 206-211. The score is written for a piano with four staves (two grand staves). The key signature is one sharp (F#). The tempo is marked *ff* (fortissimo). The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings. The first system (measures 206-207) shows a complex rhythmic pattern in the right hand and a more rhythmic pattern in the left hand. The second system (measures 208-209) features a *f* dynamic marking and an *ad lib.* instruction. The third system (measures 210-211) includes a *pp* dynamic marking and a *Red.* instruction.

212

Musical score for measures 212-217. The score is written for a piano with four staves (two grand staves). The key signature is one sharp (F#). The tempo is marked *rit.* (ritardando). The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings. The first system (measures 212-213) shows a complex rhythmic pattern in the right hand and a more rhythmic pattern in the left hand. The second system (measures 214-215) features a *molto dim.* instruction. The third system (measures 216-217) includes a *rit.* instruction.

218

Poco lento

Musical score for measures 218-224. The top system features a treble and bass staff. The treble staff includes markings for *pizz.*, *mf*, *dim.*, and *arco con sord.*. The bottom system shows a grand staff with a piano accompaniment.

225

Musical score for measures 225-232. The top system features a treble and bass staff with a *rit.* marking. The bottom system shows a grand staff with a piano accompaniment.

233

Tempo I, meno mosso

Musical score for measures 233-238. The top system features a treble and bass staff with markings for *con sord.* and *pp*. The bottom system shows a grand staff with a piano accompaniment.

Tempo I, meno mosso

Musical score for measures 239-244. The top system features a treble and bass staff with a *pp* marking. The bottom system shows a grand staff with a piano accompaniment.

239

Musical score for measures 239-244. The top system features a treble and bass staff with markings for *poco cresc.* and *pp sempre*. The bottom system shows a grand staff with a piano accompaniment.

245

Measures 245-250. The score is in 3/4 time. The upper system features a vocal line with trills and triplets, marked with *cresc.* and *[cresc.]*. The piano accompaniment consists of dense chords and arpeggiated figures. A *cresc.* marking is also present in the piano part.

251

Measures 251-256. The score is in 3/4 time. The vocal line continues with trills and triplets, marked with *pp*. The piano accompaniment features chords and arpeggiated figures, also marked with *pp*. The key signature changes to one flat (B-flat major) at measure 255.

255

Measures 255-260. The score is in 3/4 time. The vocal line includes trills and triplets, marked with *pp*. The piano accompaniment features chords and arpeggiated figures, also marked with *pp*. The key signature changes to one flat (B-flat major) at measure 255. Performance markings include *poco rit.*, *molto rit.*, *lunga*, *ten.*, *espr.*, and *Molto lento*.

261

Measures 261-266. The score is in 3/4 time. The vocal line includes trills and triplets, marked with *molto rit.* and *Tempo I*. The piano accompaniment features chords and arpeggiated figures, marked with *pp* and *pp ma marc.*. The key signature changes to one flat (B-flat major) at measure 261. Performance markings include *molto rit.*, *Tempo I*, *p semplice*, and *8vb*.

267

Musical score for measures 267-273. The score is written for piano (p) and includes dynamic markings *pp* and *ma marc.*. The bass line features a *loco* section and an *8vb* section. The right hand has a melodic line with slurs and ties.

274

Musical score for measures 274-280. The score is written for piano (p) and includes dynamic markings *p* and *pp*. The bass line features a *loco* section and an *8vb* section. The right hand has a melodic line with slurs and ties.

281

*poco rit.**a tempo*

Musical score for measures 281-287. The score is written for piano (p) and includes dynamic markings *pp*, *poco rit.*, and *a tempo*. The bass line features a *loco* section and an *8vb* section. The right hand has a melodic line with slurs and ties.

288

Musical score for measures 288-294. The score is written for piano (p) and includes dynamic markings *ppp* and *ppp*. The bass line features a *loco* section and an *8vb* section. The right hand has a melodic line with slurs and ties.

Handwritten musical notation on a page, including staves with notes, clefs, and dynamic markings like *dim.* and *Tempo I*. A handwritten note "PUT ON MUTE" is visible on one of the staves.

WHAT ARE
BRAHMS?!!

LOTS OF C.M.

6 *feb*, 5 *feb*, 4 *feb*

TRIOS, SONATAS

REAL BEETHOVEN
TYPE (ROMANTIC)

GRIM-BUT TENDER
HEART (BARK WORSE)

~~ANYONE WHO KNOWS~~
~~HE~~

B♭ (LAST) 4 *feb*

⑦ CURTAIN

ABOUT SAME (17)
(ROMANTIC) TIME
ROBERT SCHUMANN
1810-1856

PIANIST-HURT FINGER
STRINGS & PIANO
ALSO 4 *feb*

NOW WE COME TO
LAST OF CLASSICS:
JOHANNES BRAHMS

1833-1897
ALIVE WHEN I WAS
CHILD. MODERN! THICK
COMPLICATED.
MUSIC OFTEN UNPOPULAR
EXIT: FIRE (or B.)

OXFORD
UNIVERSITY PRESS

www.oup.com

ISBN 978-0-19-386748-2



9 780193 867482

OXFORD CHAMBER MUSIC

REBECCA CLARKE

PRELUDE, ALLEGRO, AND PASTORALE

For B \flat Clarinet and Viola

OXFORD
UNIVERSITY PRESS

PRELUDE, ALLEGRO, AND PASTORALE

for B♭ Clarinet and Viola

Rebecca Clarke

PRELUDE

Andante semplice

B♭ Clarinet

Viola

pp *poco* *poco rit.*

5 *mp* *pp*

9 **a tempo** *pp* *pp*

13 *pp* *pp*

17 *cresc.* *mf* *pp* *cresc. molto* *f* *rit.*

The musical score is written for B♭ Clarinet and Viola. It begins with the tempo marking 'Andante semplice' and a piano dynamic 'pp'. The first system shows the B♭ Clarinet and Viola parts with various musical notations including treble and bass staves, clefs, time signatures, and dynamic markings. The second system is marked 'mp' and 'pp'. The third system is marked 'a tempo' and 'pp'. The fourth system is marked 'pp'. The fifth system is marked 'cresc.', 'mf', 'pp', 'cresc. molto', and 'f'. The score includes various musical notations such as treble and bass staves, clefs, time signatures, and dynamic markings.

21 *a tempo*

pp *p* *p espr.*

25

poco *mp* *p*

29 *poco rit.* *a tempo*

pp *p espr.*

33 *poco rit.*

p espr. *p* *p pizz.* *p marc.*

37 *a tempo*

pp *ppp* *p*

ALLEGRO

Allegro vigoroso

System 1 (Measures 1-4): The piano part begins with a forte (*f*) dynamic, followed by a piano (*p*) dynamic. The cello/bass part also starts with *f* and includes an *arco* marking. Both parts feature triplet markings (*3*).

System 2 (Measures 5-8): Measure 5 starts with a piano (*p*) dynamic. The piano part has a forte (*f*) dynamic in measure 5, followed by a *dim.* (diminuendo) and then *p*. The cello/bass part also has a *f* dynamic in measure 5, followed by *dim.* and *p*.

System 3 (Measures 9-12): Measure 9 includes a *pizz.* (pizzicato) marking for the piano part. The piano part has a *molto cresc.* (molto crescendo) marking. The cello/bass part has a *molto cresc.* marking. Both parts include *ten.* (tension) markings.

System 4 (Measures 13-16): The piano part features a forte (*f*) dynamic and triplet markings (*3*). The cello/bass part also has a forte (*f*) dynamic and triplet markings (*3*).

System 5 (Measures 17-20): The piano part starts with a piano (*p*) dynamic and includes triplet markings (*3*). The cello/bass part also starts with a piano (*p*) dynamic and includes triplet markings (*3*).

20

p cresc. ff p

23

p con spirito
pizz. mf con spirito

26

p cresc. mf
f mf

29

mf f marc. p arco p mp

33

p marc.

37

p marc.

[*p*]

41

marc. e cresc.

molto cresc.

45

ff

ff

49

ff

ff

53

pp

sfz

pp

pp

sfz

pp

58

poco a poco cresc.

sfz

sfz

sfz

molto

poco a poco cresc.

sfz

sfz

sfz

molto

63

f

mf

ff

dim.

f

mf

ff

marc. dim.

67

dim. sempre

dim. sempre

71

75

p

pp

f

pizz.

ff

92

f sempre

f sempre

96

100

103

molto rit.

107 *a tempo*

110

113

Two staves of music. The upper staff is in treble clef, and the lower staff is in bass clef. Both staves show a melodic line with various accidentals (sharps and naturals). The upper staff begins with a *p* [sub.] dynamic, followed by a *molto f* dynamic. The lower staff begins with a *p* [sub.] dynamic, followed by a *molto f* dynamic. Both staves end with a *ten.* marking and a fermata. The time signature is 5/4.

117

Two staves of music. The upper staff is in treble clef, and the lower staff is in bass clef. Both staves show a melodic line with various accidentals (sharps and naturals). The upper staff begins with a *pp* sub. dynamic. The lower staff begins with a *pp* sub. dynamic. Both staves end with a *pp* sub. dynamic. The time signature is 5/4.

120

Two staves of music. The upper staff is in treble clef, and the lower staff is in bass clef. Both staves show a melodic line with various accidentals (sharps and naturals). The upper staff begins with a *poco a poco cresc.* dynamic. The lower staff begins with a *poco a poco cresc.* dynamic. Both staves end with a *poco a poco cresc.* dynamic. The time signature is 5/4.

124

Two staves of music. The upper staff is in treble clef, and the lower staff is in bass clef. Both staves show a melodic line with various accidentals (sharps and naturals). The upper staff begins with a *cresc. sempre* dynamic. The lower staff begins with a *cresc. sempre* dynamic. Both staves end with a *cresc. sempre* dynamic. The time signature is 5/4.

127

Two staves of music. The upper staff is in treble clef, and the lower staff is in bass clef. Both staves show a melodic line with various accidentals (sharps and naturals). The upper staff begins with a *ff* dynamic. The lower staff begins with a *ff* dynamic. Both staves end with a *ff* dynamic. The time signature is 5/4.

130

p *molto*

133

ff

136

fff *pizz.*

139

a tempo

p *arco* *fff*

PASTORALE

Poco lento

The musical score is written for piano in 3/4 time. It consists of five systems of staves. The first system (measures 1-3) features a treble staff with whole rests and a bass staff with a melodic line starting on B-flat, marked *p espr.* and containing triplets and slurs. The second system (measures 4-6) continues the bass staff melody, marked *mf* and *pp*, with fingerings III and IV indicated. The third system (measures 7-9) shows the bass staff with triplets and a *poco rit.* marking. The fourth system (measures 10-12) has the treble staff with a melodic line marked *p espr.* and *a tempo*, and the bass staff with sustained chords marked *pp*. The fifth system (measures 13-15) continues the treble staff melody with triplets and slurs. The final system (measures 16-19) shows the treble staff with a melodic line and the bass staff with sustained chords.

p espr.

IV

mf

III

IV

pp

poco rit.

a tempo

p espr.

pp

22

pp

26

pp

30

mf *p* *p espr.*

34

pp calmato

38

p *pp* *poco rit.* *a tempo*

pp *dolciss.*

3

42

43

44

45

46

3

46

47

48

49

50

poco a poco cresc.

3

6

6

6

3

50

51

52

53

3

V

6

53

54

pp *sub.*

pont.

pp *sub.*

3

5

55

56

57

58

57

3

nat.

3

59

3 poco cresc.

6 poco cresc.

3

3

3

6

6

6

6

6

6

61

f

pizz.

3

64

arco

11

67

f

f

3

3

3

3

71

p espr. *rit.* *dim.* *pp dolciss.* *a tempo* *mp*

III

1 2

p espr. *dim.* *pp dolciss.* *mp*

76

p *dim.* *pp* *ten.* *con sord.* *pp*

p *pp*

81

pp sempre *pp sempre*

85

ppp *pp sempre*

89

ppp sempre *rit.* *ppp*

Sells
Mrs. C. C. C. C. C.
Jan. 11, 1926

Rebecca Clarke

121 East 19th St.

New York City

67 Finckley St.

Hampden N.W.C.

SONATA

for
Viola and Piano

Poète prends ton luth; le vin de la jeunesse
Fermente cette nuit dans les veines de Dieu.

Alfred de Musset

"La nuit de Mai"

I.

ML 29c
C6

Casa

Impetoso - ma non troppo Allegro H.M. $\text{♩} = 116$

sempre *f*

pochiss. rit.

ad libitum.

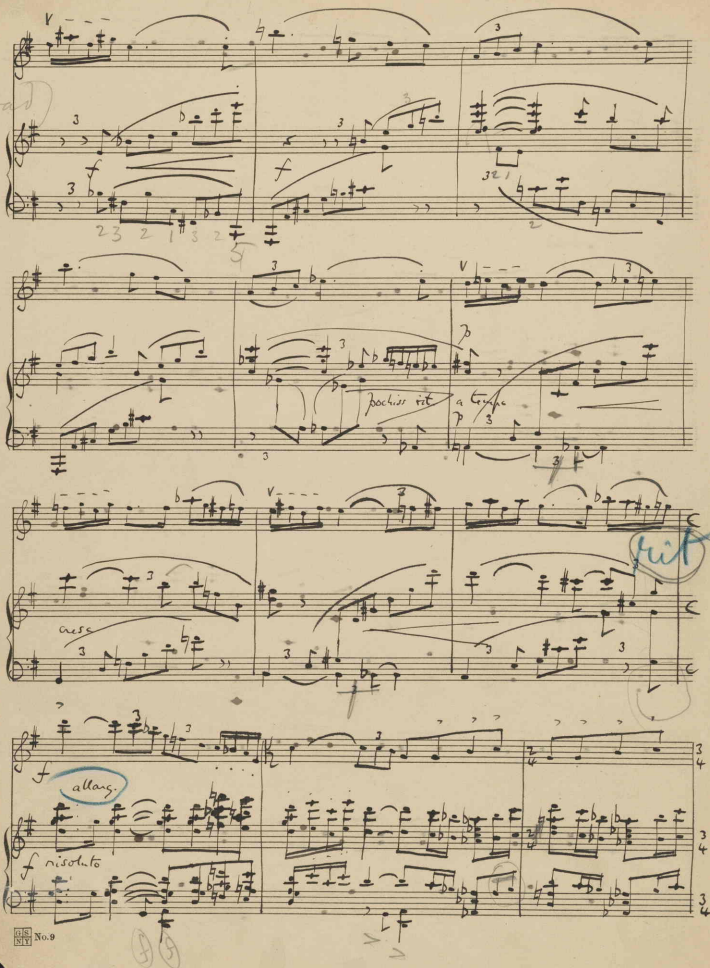
Casa

Handwritten musical score for the first system. The vocal line (top staff) begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains a melodic line with a fermata and a triplet of eighth notes. The piano accompaniment (bottom two staves) consists of sustained chords in the right hand and a bass line in the left hand. The tempo marking *acell.* (ad libitum) is written below the piano part, and *allarg.* (allargando) is written below the vocal line. A fermata is placed over the vocal line, and a triplet of eighth notes is marked with a '3' above it.

Handwritten musical score for the second system. The tempo marking *Agitato* and the tempo $\text{♩} = 126$ are written above the first staff. The vocal line (top staff) features a melodic line with a fermata and a triplet of eighth notes. The piano accompaniment (bottom two staves) consists of sustained chords in the right hand and a bass line in the left hand. The tempo marking *Agitato* and the tempo $\text{♩} = 126$ are written above the first staff. The piano part includes a forte (*f*) dynamic marking and a triplet of eighth notes marked with a '3' above it.

Handwritten musical score for the third system. The vocal line (top staff) features a melodic line with a fermata and a triplet of eighth notes. The piano accompaniment (bottom two staves) consists of sustained chords in the right hand and a bass line in the left hand. The piano part includes a forte (*f*) dynamic marking and a triplet of eighth notes marked with a '3' above it.

Handwritten musical score for the fourth system. The vocal line (top staff) features a melodic line with a fermata and a triplet of eighth notes. The piano accompaniment (bottom two staves) consists of sustained chords in the right hand and a bass line in the left hand. The piano part includes a forte (*f*) dynamic marking and a triplet of eighth notes marked with a '3' above it.



lento

ff

rallentando

ff

Poco meno mosso $\text{♩} = 88$

rit...

languido

rubato

First system of musical notation. The right hand features a melody with triplets and slurs. The left hand provides accompaniment. A handwritten note below the left hand reads: (melody in left hand louder than in right)

Second system of musical notation. The right hand has a melodic line with slurs and a crescendo marking. The left hand has a bass line with slurs and a crescendo marking. Handwritten notes include "8va" above the right hand and "poco cresc." below the left hand.

Third system of musical notation. The right hand has a melodic line with slurs and a crescendo marking. The left hand has a bass line with slurs and a crescendo marking. Handwritten notes include "dolce esp." above the right hand, "8va" above the left hand, and "dolce" below the left hand.

Fourth system of musical notation. The right hand has a melodic line with slurs and a crescendo marking. The left hand has a bass line with slurs and a crescendo marking. Handwritten notes include "con calore" above the right hand and "cresc. molto" below the left hand.

gtr horn

for

dim

dim. e rit.

Meno mosso

string.....

a tempo

string.....

a tempo

Handwritten musical score, first system. The music is in 2/4 time, key of B-flat major. The upper staff features a melodic line with slurs and accents. The lower staff features a piano accompaniment with chords and slurs. The tempo marking *lento* is written above the second measure of the upper staff. The dynamic marking *marcato* is written above the first measure of the lower staff. The key signature changes to B-flat major in the second measure of the lower staff.

Handwritten musical score, second system. The music continues in 2/4 time, key of B-flat major. The upper staff features a melodic line with slurs and accents. The lower staff features a piano accompaniment with chords and slurs. The tempo marking *lento* is written above the second measure of the upper staff. The dynamic marking *marcato* is written above the first measure of the lower staff. The key signature changes to B-flat major in the second measure of the lower staff.

Handwritten musical score, third system. The music continues in 2/4 time, key of B-flat major. The upper staff features a melodic line with slurs and accents. The lower staff features a piano accompaniment with chords and slurs. The tempo marking *lento* is written above the second measure of the upper staff. The dynamic marking *marcato* is written above the first measure of the lower staff. The key signature changes to B-flat major in the second measure of the lower staff.

Handwritten musical score, fourth system. The music continues in 2/4 time, key of B-flat major. The upper staff features a melodic line with slurs and accents. The lower staff features a piano accompaniment with chords and slurs. The tempo marking *lento* is written above the second measure of the upper staff. The dynamic marking *marcato* is written above the first measure of the lower staff. The key signature changes to B-flat major in the second measure of the lower staff.

Handwritten musical score, first system. The top staff is in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The bottom staff is in bass clef. The music features a melody with triplets and slurs. Handwritten annotations include "pizzicato" in the first measure and "dolce" in the second measure. The system concludes with a double bar line.

Handwritten musical score, second system. The top staff continues the melody. The bottom staff has a handwritten "pizzicato rit." annotation. The system concludes with a double bar line.

Handwritten musical score, third system. The top staff continues the melody. The bottom staff has a handwritten "pizzicato rit." annotation. The system concludes with a double bar line.

Handwritten musical score, fourth system. The top staff continues the melody. The bottom staff has a handwritten "pizzicato rit." annotation. The system concludes with a double bar line.

Handwritten musical score, first system. The notation includes treble and bass staves with various musical symbols and annotations.

Annotations include:

- 8va* (octave)
- poco a poco ritenuto* (gradually slowing down)
- Ped.* (pedal)
- molto rit* (very slow)
- Meno mosso* (less motion)
- right hand 2 octaves higher* (written in cursive)
- Contano* (counting)

Handwritten musical score, second system. The notation includes treble and bass staves with various musical symbols and annotations.

Annotations include:

- infinito* (infinite)
- molto cresc.* (very increasing)
- molto rit* (very slow)
- Temp. I* (Tempo I)

Handwritten musical score, third system. The notation includes treble and bass staves with various musical symbols and annotations.

Annotations include:

- f* (forte)

Handwritten musical score for a piano piece, No. 9. The score is written on six systems of three staves each. The key signature is one sharp (F#). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, beams, slurs, and dynamic markings like "p." and "a. Gmpo.".

Dynamic markings include *p.* (piano) and *a. Gmpo.* (a. Gmpo.).

Handwritten notes include *Stille* and *pechier mit*.

At the bottom left, there is a small logo and the text "No. 9".

Handwritten musical score for piano, page 12. The score is written in treble and bass staves with various musical notations including triplets, slurs, and dynamic markings. The key signature is one sharp (F#). The tempo and mood markings include "risc.", "risoluto-crescendo", "f", "lento", "J = 88", "appassionato", "rit.", and "a tempo".

Key markings and dynamics include:

- risc.* (riscatto)
- risoluto-crescendo*
- f* (forte)
- lento*
- J = 88* (tempo marking)
- appassionato*
- rit.* (ritardando)
- a tempo*

The score features complex rhythmic patterns, including triplets and slurs, and a key signature of one sharp (F#). The tempo and mood markings are written in Italian.

f
con calore

*Volo
lento*

f
colla parte

cresc.

poco animando

Handwritten musical score on page 14, featuring piano and vocal staves. The score includes various musical notations such as treble and bass clefs, key signatures (one sharp), time signatures, and dynamic markings. The lyrics are written in French and include the words "Sur", "ring.", "loro", "die", "sonne", and "ny".

The score is organized into systems, each containing piano and vocal parts. The piano part is written in treble and bass clefs, while the vocal part is written in treble clef. The lyrics are written below the vocal staff.

Key markings and dynamics include:

- Sur* (written above the vocal staff in the second system)
- ring.* (written below the piano staff in the second system)
- loro* (written above the vocal staff in the third system)
- die* (written below the piano staff in the third system)
- sonne* (written above the vocal staff in the fourth system)
- ny* (written below the piano staff in the fourth system)

The score also includes various musical notations such as treble and bass clefs, key signatures (one sharp), time signatures, and dynamic markings like *mf* (mezzo-forte).

Handwritten musical score, first system. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The time signature is 2/4. The notation includes a treble clef and a bass clef. The first measure of the treble staff has a whole note. The first measure of the bass staff has a whole note with the marking *espr* (expressive) written below it. The second measure of the treble staff has a whole note. The second measure of the bass staff has a whole note with a triplet of eighth notes marked with a '3' below it.

Handwritten musical score, second system. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The time signature is 2/4. The notation includes a treble clef and a bass clef. The first measure of the treble staff has a whole note. The first measure of the bass staff has a whole note with a triplet of eighth notes marked with a '3' below it. The second measure of the treble staff has a whole note. The second measure of the bass staff has a whole note with the marking *cresc* (crescendo) written below it.

Handwritten musical score, third system. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The time signature is 2/4. The notation includes a treble clef and a bass clef. The first measure of the treble staff has a whole note. The first measure of the bass staff has a whole note with the marking *mf* (mezzo-forte) written below it. The second measure of the treble staff has a whole note. The second measure of the bass staff has a whole note with the marking *ritardando* written above it and *dim.* (diminuendo) written below it.

Handwritten musical score, fourth system. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The time signature is 2/4. The notation includes a treble clef and a bass clef. The first measure of the treble staff has a whole note. The first measure of the bass staff has a whole note with a triplet of eighth notes marked with a '3' below it. The second measure of the treble staff has a whole note. The second measure of the bass staff has a whole note with the marking *espr.* (expressive) written below it. The third measure of the treble staff has a whole note. The third measure of the bass staff has a whole note with the marking *p* (piano) written below it. The fourth measure of the treble staff has a whole note. The fourth measure of the bass staff has a whole note with the marking *espr.* (expressive) written below it.

ritardando

ritardando

per calmato

Handwritten musical score on page 16, featuring multiple systems of staves with complex notation, including slurs, ties, and dynamic markings like "loco" and "p".

The score is written in treble and bass clefs, with a key signature of one sharp (F#). It includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings like "loco" and "p".

Key markings and features include:

- loco**: Marked above the staff in the third system (right half) and the fourth system (left half).
- p**: Dynamic marking (piano) appearing in the second, fourth, and fifth systems.
- 8va**: Octave marking above the staff in the third system (left half) and the fifth system (left half).
- incalzando**: Handwritten note at the bottom right of the page.
- rain**: Handwritten note above "incalzando".

incalzando
rain

A handwritten musical score for the song 'The Rose Tree'. The score is written on three systems of staves. The top staff is a single melodic line in treble clef, key of D major (two sharps), and 3/4 time. The middle and bottom staves are for piano accompaniment, with the bottom staff in bass clef. The piano part features a mix of chords and moving lines, including a prominent sixteenth-note pattern in the right hand of the piano staff. The tempo is marked 'mod' (moderato) and the dynamics include 'mf' (mezzo-forte). The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Handwritten musical score for "L'Espresso" by Debussy. The score is in 3/4 time, key of D major, and consists of three systems. The first system has a tempo marking of "mod.to esp." and a dynamic of "mf". The second system has a tempo marking of "Meno mosso". The third system has a tempo marking of "mod.to esp." and a dynamic of "p". The score includes various musical notations such as notes, rests, and slurs.

Handwritten musical score for the song "The Rose Tree". The score is written on five staves. The top staff is for the vocal melody, starting with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The second staff is for the piano accompaniment, starting with a bass clef and the same key signature. The third staff is for the organ or harpsichord, starting with a C-clef and the same key signature. The fourth and fifth staves are for the lute or guitar, starting with a C-clef and the same key signature. The music is written in a simple, folk-like style with many slurs and ties. The lyrics "The Rose Tree" are written below the vocal staff. The score is on aged, yellowed paper with some ink bleed-through from the reverse side.

Handwritten musical score for "No. 9" by Schubert. The score is written on three staves. The top staff is in treble clef, the middle in treble clef, and the bottom in bass clef. The key signature is one sharp (F#). The tempo is marked "And. Cte." (Andante). The dynamics are marked "p" (piano) and "ff" (fortissimo). The score includes a "Ped" (pedal) marking. The bottom staff has a large "X" over it, and the word "Ped" is written below it. The score is numbered "No. 9" in the bottom left corner.

Handwritten musical score on page 18, featuring piano and vocal staves with various performance markings.

Staff 1 (Piano): Treble and Bass clefs, key signature of two sharps (F# and C#). The piece begins with a 7/8 time signature. The first system includes a circled section with the marking *rit.* (ritardando). The second system is marked *a tempo* and *a tempo* with a large slur.

Staff 2 (Vocal): Treble clef, key signature of two sharps. It begins with a whole note and a *Rem...* (Ritardando) marking. The second system features a long note with a *Sur...* (Sustained) marking.

Staff 3 (Piano): Treble and Bass clefs, key signature of two sharps. The first system has a *Sur...* marking and a *ritardando* marking. The second system is marked *ritardando* and *ritardando* with a large slur.

Staff 4 (Piano): Treble and Bass clefs, key signature of two sharps. The first system has a *Sur...* marking and a *ritardando* marking. The second system is marked *ritardando* and *ritardando* with a large slur.

Staff 5 (Piano): Treble and Bass clefs, key signature of two sharps. The first system has a *Sur...* marking and a *ritardando* marking. The second system is marked *ritardando* and *ritardando* with a large slur.

Staff 6 (Piano): Treble and Bass clefs, key signature of two sharps. The first system has a *Sur...* marking and a *ritardando* marking. The second system is marked *ritardando* and *ritardando* with a large slur.

Staff 7 (Piano): Treble and Bass clefs, key signature of two sharps. The first system has a *Sur...* marking and a *ritardando* marking. The second system is marked *ritardando* and *ritardando* with a large slur.

Staff 8 (Piano): Treble and Bass clefs, key signature of two sharps. The first system has a *Sur...* marking and a *ritardando* marking. The second system is marked *ritardando* and *ritardando* with a large slur.